
NYPL RESEARCH LIBRARIES
3 3433 07437597 7



Deutsche
*NCK



Deutsche

*NCK

JAHRBUCH

DER

DEUTSCHEN SHAKESPEARE-GESELLSCHAFT.

IM AUFTRAGE DES VORSTANDES

HERAUSGEGEBEN

DURCH

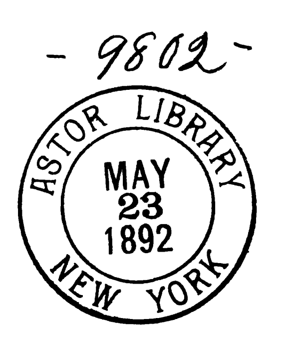
F. A. LEO.

SECHSUNDZWANZIGSTER JAHRGANG.

WEIMAR.

IN KOMMISSION BEI A. HUSCHKE.

1891.



Druck von R. Wagner in Weimar.

Inhaltsverzeichniß.

Die Redaktion hat sich bei den Lesern dieses Mal dringendst wegen der Verspätung des Erscheinens zu entschuldigen.

Gründe der verschiedensten Art — Ausbleiben versprochener Beiträge, sowie lang andauernde Krankheit — machten es dem Redakteur unmöglich, seiner Pflicht zu genügen, und er hofft deshalb auf gütige Indemnität für die unverschuldete Versäumniß.

Jahresbericht am 23. April 1890.

Vorgetragen

von

Professor Julius Zupitza.

Die Deutsche Shakespeare-Gesellschaft darf sich auch im begonnenen zweiten Vierteljahrhundert ihres Bestehens der stets dankbarst empfundenen Huld ihrer hohen Beschützerin, der Frau Großherzogin, rühmen.

Leider hat sich unser bisheriger Vorsitzender, Herr Gisbert Freiherr von Vincke, durch die Verschlimmerung seines Augenleidens gezwungen gesehen, sein Amt mit dem 1. Januar d. J. niederzulegen. Bei der gestrigen Wahl eines Nachfolgers haben sich die Stimmen sämmtlicher anwesenden Vorstandsmitglieder auf den Geh. Kommerzienrath Herrn Oechelhäuser vereinigt, und er hat sich zu unserer Freude auch bereit gefunden, unserm Wunsche Folge zu leisten. Hoffentlich ist ihm, in dem wir den Gründer unserer Vereinigung verehren, eine recht lange und segensreiche Wirksamkeit an unserer Spitze beschieden.

Unter den Todten des abgelaufenen Jahres müssen wir am heutigen Tage besonders dreier gedenken: Prof. Gosche's in Halle, dessen beredte Worte in diesem Saal wiederholt erklungen sind; Kanzler von Rümelin's, dessen Anregung auch derjenige sich dankbar erinnert, der grundsätzlich auf einem anderen Standpunkt steht als der Verfasser der «Shakespearestudien eines Realisten»; endlich des Königs von Portugal als Vermittlers zwischen Shakespeare und seinem Volke.

Die Zahl der beitragenden Mitglieder hat sich mit 190 gegen 194 nicht ganz auf der vorjährigen Höhe erhalten, während der Kassenbestand am 1. Januar 1890 mit 1023 M. 75 Pf. den vom gleichen Tage 1889, welcher 1011 M. 95 Pf. betrug, um eine geringe Kleinigkeit überstieg.

Sie erinnern sich, daß dem vorjährigen Bande des Jahrbuchs als besondere Zierde eine photolithographische Nachbildung von Shakespeare's Testament beigegeben war. Der Herausgeber des Jahrbuchs, Herr Prof. Dr. Leo, hat nun unserer Gesellschaft in freundlichster Weise 80 Exemplare des Facsimiles in gefälligster Ausstattung zur Verfügung gestellt: sie sollen zum Besten unserer Kasse in den Handel gegeben werden.

Um gütige Nachsicht müssen wir bitten, daß in Folge von Umständen, über welche der Vorstand nicht Herr war, auch der diesjährige Band des Jahrbuchs noch nicht ganz vollendet ist.

Unsere Bibliothek ist abermals durch Anschaffungen und Geschenke nicht unbeträchtlich gewachsen. Unter den letzteren, für die wir allen Gebern unsern wärmsten Dank aussprechen, seien hervorgehoben drei uns von den Herrn Verfassern aufs liebenswürdigste zugesandte Werke: Herrn Burgersdijk's Uebersetzung Shakespeare's in's Holländische, Herrn Furness' neuer Band seiner Variorum Edition, *As You Like It* enthaltend, und die Uebersetzung des Hamlet in's Neugriechische von Herrn Polilas in Corfu.

Allen unsern Gönnern und Freunden können wir unsern Dank nicht besser erweisen, als indem wir auch in Zukunft nach dem Grundsatz handeln: «Vorwärts, ohne Rast, ohne Hast!»

Bericht
über die Jahresversammlung zu Weimar
am 23. April 1890
im Saale der Armbrustschützen-Gesellschaft.

Die Generalversammlung der deutschen Shakespeare-Gesellschaft fand am 23. April 1890 in dem freundlichst zur Verfügung gestellten Saale der Armbrustschützen-Gesellschaft zu Weimar statt, nachdem Tags zuvor eine Vorstands-Sitzung abgehalten worden war. I. I. K. K. H. H. die Frau Großherzogin und der Erbgroßherzog ehrten durch ihre Gegenwart die Versammlung, zu welcher sich die Gäste diesmal in außergewöhnlicher Anzahl eingefunden hatten.

Nach Eröffnung der Versammlung und Begrüßung derselben durch Herrn Geh. Kommerzienrath Oechelhäuser wurde von Herrn Professor Dr. Zupitza der Jahresbericht erstattet, welcher zu Besprechungen oder Beschlußfassungen keinen Anlaß bot.

Hierauf bestieg Herr Dr. Wetz aus Straßburg die Rednerbühne und hielt den von ihm übernommenen Festvortrag über «Die inneren Beziehungen zwischen Macbeth und den Königsdramen Shakespeare's».

Der Präsident, Herr Geh. Kommerzienrath Oechelhäuser theilte mit, daß die Rechnung für das verflossene Jahr revisorisch geprüft, festgestellt und dechargiert sei; ein ausführlicher Kassebericht müsse wegen Abwesenheit des Herrn Schatzmeisters unterbleiben.

Nachdem Weimar als Versammlungsort für das Jahr 1891 wieder gewählt worden war und weitere Anträge weder vorlagen noch gestellt wurden, schloß der Herr Präsident die Versammlung.

Eine Vorstellung von Shakespeare's «König Richard der Zweite» im Großherzogl. Hoftheater beschloß den Versammlungstag in würdigster Weise.

Dalberg's Bühnenbearbeitungen des Kaufmanns von Venedig und Coriolans.

Von

Dr. **Eugen Kilian.**

Unter denen, die sich in den letzten Jahrzehnten des vorigen Jahrhunderts um die Einbürgerung Shakespeare's auf dem deutschen Theater verdient gemacht haben, ist neben dem großen Schröder in erster Linie Dalberg in Mannheim zu nennen. Mit unermüdlichem Eifer war derselbe bemüht, im Laufe der achtziger und zu Anfang der neunziger Jahre eine Reihe der bedeutendsten Shakespeare'schen Dramen dem Spielplan des Kurfürstlichen Nationaltheaters zu gewinnen.

Ueberblickt man die Statistik der Aufführungen, die Werken des Briten am Mannheimer Theater gewidmet waren[1]), so ergiebt sich, daß unter Dalberg's Leitung im ganzen 7 Shakespeare'sche Stücke zur Darstellung gelangten[2]). Dieselben sind nach der Reihenfolge ihres Erscheinens: Hamlet, nach Schröder (1779), Macbeth, nach Wagner (1779), König Lear, nach Schröder (1780), Der Kaufmann

---

[1]) Vgl.: Die Shakespeare-Aufführungen der Mannheimer Hof- und National-bühne 1779—1870 (nach Pichler), im Jahrb. IX, 295 ff.

[2]) Ich rechne dabei nicht mit die völlig frei nach Shakespeare oder Shakespeare'schen Motiven gearbeiteten Stücke: Richard III. von Weiße (1779 erstmals in Mannheim gegeben), Cleopatra von Neumann (1780), Die Widerbellerin von Schink (1781), Romeo und Julia von Gotter (1785), Gerechtigkeit und Rache [Maß für Maß] von Brömel (1785), Die Quälgeister [Viel Lärmen um Nichts] von Beck (1791).

von Venedig, bearbeitet von Dalberg (1783), Julius Cäsar, nach Dalberg (1785), Timon von Athen, nach Dalberg (1789), Coriolan, nach Dalberg (1791).

Hamlet und Lear wurden, wie erwähnt, nach Schröder's Bearbeitungen gegeben. Dieselben sind wiederholt gedruckt und verschiedenen Orts eingehend gewürdigt. Macbeth erschien 1779 in Wagner's Uebersetzung[1]) (gedruckt zu Frankfurt a. M. 1779), erlebte jedoch nur zwei Aufführungen, am 27. März und 22. Juni dieses Jahres. Erst nach neunjähriger Pause, am 1. Juni 1788, wurde die Tragödie wieder aufgenommen und zwar nunmehr, wie es scheint, in einer neuen, aus Dalberg's Feder stammenden Bearbeitung, der ebenfalls die Wagner'sche Uebersetzung zu Grunde lag.[2])

Auch die übrigen vier Stücke waren allem Anschein nach von Dalberg für die Mannheimer Bühne eingerichtet. Von diesen Dalberg'schen Shakespeare-Bearbeitungen wurde zu des Autors Lebzeiten nur eine dem Drucke übergeben, die des Julius Cäsar, die noch im Jahre der ersten Aufführung, 1785, zu Mannheim erschien. Die Einrichtung des Timon von Athen wurde im vorigen Bande des Shakespeare-Jahrbuches zum ersten Male veröffentlicht.[3]) Unbekannt dagegen sind bisher die Bearbeitungen geblieben, in denen der Kaufmann von Venedig, Macbeth und Coriolan zu jener Zeit über die Mannheimer Bühne gingen.

Wir sind in der glücklichen Lage, in der werthvollen Handschriftensammlung des Mannheimer Theaterarchivs zwei Manuskripte zu besitzen, in denen die 1783 und 1791 aufgeführten Bearbeitungen des Kaufmanns von Venedig und Coriolans erhalten sind.

Das Macbeth-Manuskript dagegen, das der Aufführung von 1788 zu Grunde lag, scheint ebenso wie das Soufflierbuch von 1779, verloren gegangen zu sein. Wenigstens ist das Mannheimer Theaterarchiv gegenwärtig nur in dem Besitze eines einzigen Macbeth-Manuskriptes aus älterer Zeit (Manuskriptensammlung Nr. 15), das weder mit dem Soufflierbuch von 1779 noch mit dem von 1788 identisch sein kann. Der Text desselben hat mit der Uebersetzung von H. L. Wagner ganz und gar nichts zu thun. Ueberdies lehrt der Theaterzettel von 1788, daß in dieser Macbeth-Aufführung König Dunkan auftrat (er wurde von Iffland gespielt); in der Bearbeitung

[1]) Vgl. Gemmingen, Mannheimer Dramaturgie für das Jahr 1779, Stück XI.

[2]) Vgl. Er. Schmidt, H. L. Wagner (Jena 1879), S. 51.

[3]) Die Dalberg'sche Bühnenbearbeitung des Timon von Athen, herausgegeben von E. Kilian im Jahrb. XXV, S. 24 ff.

dagegen, die in Manuskript Nr. 15 erhalten ist, fehlt diese Rolle; ihr Inhalt wurde, wie in der Bearbeitung von F. J. Fischer,[1]) durch ein königliches Handschreiben an Macbeth ersetzt. Außerdem enthält Trierweiler's Beurtheilung der Vorstellung von 1788 in der «Mannheimer Schaubühne»[2]) folgende Stelle: «Madame Rennschüb als Lady Macbeth traf den Charakter und führte ihn glücklich aus; sehr wahr spielte sie die Stelle, wo sie den ermordeten Dunkan zu sehen glaubt und die Lampe ergreift, um ihn in sein Zimmer zu führen.» Von einer derartigen Stelle, offenbar einer Zudichtung Dalberg's, findet sich keine Spur in der vorliegenden Mannheimer Bearbeitung. Damit ist die Annahme ausgeschlossen, daß wir in Manuskript Nr. 15 die Einrichtung besitzen, welche 1788 zur Aufführung kam. Die letztere scheint vielmehr verloren zu sein.[3])

Erhalten dagegen sind, wie erwähnt, die Bearbeitungen des Kaufmanns von Venedig und Coriolans (Ms. Nr. 44 und 172). Was den allgemeinen Charakter dieser Einrichtungen betrifft, so gilt im Wesentlichen von ihnen dasselbe, was von den Schröder'schen wie den meisten Shakespeare-Bearbeitungen jener Zeit zu sagen ist. Die Sprache bewegt sich durchaus in ungebundener Rede; der Bearbeiter benutzt das Original zum großen Theil in völlig freier Weise und erweitert dasselbe durch zahlreiche Zuthaten und Umdichtungen. Eine gewisse hausbackene Nüchternheit giebt sich in dem Charakter des Ganzen kund; es zeigt sich deutlich das Bestreben, den hohen Flug

---

[1]) Vgl. über die verschiedenen Macbeth-Bearbeitungen des vorigen Jahrhunderts: Köster, Schiller als Dramaturg (Berlin 1891), S. 56 ff.

[2]) Tagebuch der Mannheimer Schaubühne (Mannheim 1788), 45. Stück, S. 360.

[3]) In Manuskript Nr. 15 liegt, wie ich nunmehr mit Bestimmtheit angeben kann, eine wie es scheint wortgetreue Doublette der 1779 in Hamburg erstmals gegebenen Schröder'schen Macbeth-Bearbeitung vor. Die letztere, im Archiv des Hamburger Stadttheaters handschriftlich erhalten, wurde in Köster's obenerwähntem Buche (S. 63 ff.) zum ersten Male literarisch verwerthet. Nach Durchsicht der diesbezüglichen Köster'schen Ausführungen kam mir in Folge mehrfacher Uebereinstimmungen alsbald die Vermuthung, daß das Mannheimer Manuskript Nr. 15 identisch sei mit Schröder's Bearbeitung. Herr Dr. Köster, dem ich meine Excerpte übersandte, war so liebenswürdig, dieselben mit dem Hamburger Manuskripte zu vergleichen und kam zum Resultate, daß das Mannheimer Macbeth-Exemplar als eine wörtliche Abschrift der Schröder'schen Bearbeitung anzusehen ist. — Dalberg scheint demgemäß ursprünglich die Absicht gehabt zu haben, den Macbeth ebenso wie Lear und Hamlet in Schröder's Einrichtung auf die Bühne zu bringen. Möglich, daß die verhältnißmäßig kühle Aufnahme, die Schröder's Macbeth in Hamburg fand, den Mannheimer Intendanten veranlaßte, seinen ersten Plan aufzugeben und das Stück neu für die Bühne zu bearbeiten.

Shakespeare'scher Poesie zum Stil und Ton des bürgerlichen Familienstückes herabzudrücken. Von der Kraft der Charakteristik, von dem blendenden Humor, von dem blühenden Bilderreichthum der Sprache ist zum Theil herzlich wenig übrig geblieben. Da wo der Bearbeiter sich im unmittelbaren Anschluß an die Originalform bewegt, ist der Hauptsache nach die Eschenburg'sche Uebersetzung zu Grunde gelegt, im Einzelnen mit mannigfachen Aenderungen und Auslassungen, wie sie namentlich behufs leichterer Verständlichkeit für die Bühnenaufführung dienlich schienen.

Der Kaufmann von Venedig.

Manuskript Nr. 44. Dasselbe führt den Titel:

Der Kaufmann von Venedig.

Ein Lustpiel in 4 Akten nach Shakespeare.

Ich gebe im Folgenden das Scenarium des Stückes.

Akt I.

a) Zimmer in des Juden Shylock's Hause.

1) *Lanzello* (allein).

Monolog nach II, 2. Der Konflikt dreht sich nicht wie im Originale um seine eigene Flucht, sondern um die Frage, ob er Jessika bei ihrer geplanten Flucht unterstützen oder sie ihrem Vater verrathen soll.

2) *Lanzello. Jessika.*

Jessika beschwört Lanzello, ihr Vorhaben zu unterstützen. Lanzello verspricht es, da er Jessika für ein untergeschobenes Christenkind hält. Er will seinen Abschied fordern, damit Shylock von dem Fluchtplane nichts merke. Jessika ab. (Neudichtung.)

3) *Shylock. Lanzello.* Dann *Jessika.*

Lanzello nimmt seinen Abschied, um zu Lorenzo in den Dienst zu gehen. Benutzung des Anfangs von II, 5. Jessika kommt dazu. Shylock sagt, daß er zu einem Schmause ausgeladen sei. Nach II, 5. Schließend mit Jessika's Rede.

b) Markus-Platz.

4) *Antonio. Bassanio.*

Anleihe Bassanio's an Antonio. Nach I, 1. Porzia wird als Wittwe bezeichnet, die mit ihrem ersten Gemahl in unzufriedener Ehe gelebt und den festen Entschluß gefaßt habe, sich nie wieder zu

verheirathen. Nach Bassanio's Abgang folgt ein kurzer Monolog Antonio's, der es für schimpflich erklärt, einem Freunde nicht aus der Noth zu helfen.

5) *Graziano. Antonio.*

Graziano stellt Antonio über seine Traurigkeit zur Rede. Frei nach I, 1. Er erfährt Bassanio's Absicht, nach Belmont zu gehen, hat Lust, denselben zu begleiten. Beide ab.

6) *Bassanio. Shylock* (von der andren Seite).

Nach I, 3. Bassanio geht ab, um Antonio zu suchen, bittet Shylock, einen Augenblick zu warten.

7) *Shylock* (allein).

Drückt seinen Haß gegen Antonio aus. Nach I, 3, indem die betr. Stelle mit Erweiterungen in einen Monolog verwandelt ist.

8) *Antonio. Bassanio. Shylock.*

Nach I, 3. Der Termin für den Verfall des Schuldscheins wird auf den folgenden Tag festgesetzt. Shylock ab. Antonio erklärt, die Vorwürfe Shylock's verdient zu haben.

«Vorurtheile der Erziehung und des Umgangs machen auch den Vernünftigsten gegen sein Volk ungerecht.»

Antonio geht, als Bassanio von ferne Graziano kommen sieht.

9) *Graziano. Bassanio.*

Graziano bittet den Freund, ihn begleiten zu dürfen. Nach II, 2 Schluß. Vorher müsse er Lorenzo bei der Entführung Jessika's behilflich sein. Bassanio bittet Graziano, ihn bis zu Antonio's Hause zu begleiten, da er ihm einige Aufträge zu geben habe. Beide ab.

10) *Jessika. Lorenzo. Lanzello.* (In Masken.)

Sie sind entflohen, erwarten Graziano. Benutzung der Fackelträgerstelle aus II, 6.

11) *Graziano. Die Vorigen.*

Graziano begrüßt die Andern, ist von Jessika's Schönheit entzückt. Er will sie an den Hafen zum Schiffe begleiten, das sie nach Belmont unter Porzia's Schutz bringen solle.

Aktschluß:

Jessika. Fortuna und die Liebe leiten uns! (Sie fahren ab.)

Akt II.

a) Belmonte.

1) *Porzia. Nerissa.*

Frei nach I, 2. Einleitung neu. Nerissa drückt ihr Erstaunen aus über das wunderliche Testament von Porzia's Vater. Diese er-

zählt, sie habe sich in erster Ehe aus Liebe gegen den Willen ihres Vaters verheirathet und sei tief unglücklich geworden. Nach dem Tode ihres Gatten söhnte sie sich mit dem Vater aus, mußte ihm aber versprechen, die Wahl eines zweiten Gatten nie wieder dem Ausspruch der Liebe zu überlassen.

«Im Himmel werden die Ehen geschlossen, war sein Wahlspruch; überlasse also die Wahl deines zweiten Gemahls dem bloßen Ohngefähr, waren die letzten Worte des sterbenden Vaters.»

Dann breiter Uebergang in das Gespräch über die Freier. — Nerissa erzählt, daß ein spanischer und ein französischer Kavalier angekommen seien, um ihr Glück zu versuchen.

2) *Stephano.* Die *Vorigen.*

Stephano meldet Don Rodrigo di Granada (= Marokko).

3) *Don Rodrigo. Porzia. Nerissa.*

Kurze Einleitung. Dann II, 1. Uebergang in II, 7.

Nach Rodrigo's Abgang lenkt Nerissa das Gespräch auf Bassanio frei nach I, 2.

4) *Stephano.* Die *Vorigen.*

Stephano meldet den Vicomte de Querchy (= Arragon).

5) *Vicomte. Porzia. Nerissa.*

Nach kurzer Einleitung II, 9.

6) *Stephano. Vorige* ohne den Vicomte.

Schluß von II, 9.

Porzia (im Abgehen). Vergiß nicht, unsere Lotterie mitzunehmen.

Nerissa (giebt Stephano ein Zeichen, den Tisch, worauf die Kästchen stehen, abzutragen, ab).

b) Markus-Platz.

7) *Salanio. Solarino.*

Nach III, 1. Sie sehen in der Ferne den wüthenden Shylock kommen, wollen sich zurückziehen, bis der erste Sturm vorüber ist, dann ihn anreden.

8) *Shylock.* Die *Vorigen* (in der Ferne).

Monolog Shylock's nach der Erzählung Solanio's aus II, 8. Dann treten die Andern hervor: folgt III, 1, ohne Shylock's große Rede «Fisch mit zu ködern. Sättigt es sonst Niemanden etc.» Salanio und Solarino sehen Tubal kommen und gehen ab.

9) *Shylock. Tubal.*

Nach III, 1. Stark erweitert. Tubal mehr ausgeführt zur komischen Gestalt. — Beide ab.

10) *Antonio. Salanio. Solarino* (von der andern Seite).

Ganz neu. Die Freunde suchen Antonio über seine Verluste zu trösten. Dieser erzählt ihnen klagend, daß sein Kassierer, auf dessen Zurückkunft er alles gesetzt habe, mit 5000 Dukaten entwichen sei. Er ist indessen noch guter Hoffnung betreffs des Juden, da derselbe in seinem Schmerze über Jessika's Flucht nicht an ihn denken werde.

11) *Shylock. Wache.* Die *Vorigen.*

Shylock läßt Antonio gefangen nehmen. Uebergang in III, 3. Antonio setzt seine Hoffnung auf Bassanio, wird von der Wache abgeführt. Salanio und Solarino suchen den Juden vergeblich zu erweichen, indem sie ihm Geld anbieten. Der Akt schließt mit der in Auftritt 8 ausgelassenen längeren Rede Shylock's aus III, 1. Shylock geht ab, Solarino ruft ihm nach:

«Shylock, Shylock! Laßt mit Euch reden!» (Ab.)

Akt III.

In Belmonte.

1) *Porzia. Nerissa.*

Ganz neu. Porzia liest einen Brief, in dem Lorenzo und Jessika ihr durch einen venetianischen Freund empfohlen werden. Sie beschließt, jene aufzunehmen. Nerissa erzählt, daß Bassanio sie beauftragt habe, ihm bald die Stunde der Entscheidung zu bestimmen. Porzia drückt ihr Gefallen an jenem aus, möchte noch länger seinen angenehmen Umgang genießen.

2) *Bassanio.* Die *Vorigen.*

III, 2. Stark gekürzt.

3) *Jessika. Lorenzo. Lanzello.* Die *Vorigen.*

Jessika und Lorenzo flehen Porzia's Schutz an. Frei nach III, 2 mit Verwendung einzelner Reden aus dem Anfang des V. Aktes und aus III, 5.

4) *Stephano.* Die *Vorigen.*

Stephano meldet Solarino.

5) *Solarino.* Die *Vorigen.*

Solarino bringt den Brief Antonio's. III, 2.

Als Bassanio mit Solarino sich entfernt hat, drücken Lorenzo und Jessika ihre Freude über Porzia's großmüthige Liebe aus. Nach III, 4. Dann wendet sich Porzia an Nerissa: sie wollen als Männer verkleidet Bassanio folgen. Antonio's Brief will sie an Dr. Bellario schicken, um dessen Gutachten einzuholen und seine Advokaten-

kleider zu erhalten. Sie fordert auch Lorenzo und Jessika auf, ihr zu folgen.

Aktschluß:

Jessika. Wer sollte nicht folgen! (Alle ab.)

Akt IV.

Das Rathhaus in Venedig.

1) Der *Herzog. Rathsherren. Antonio. Bassanio. Solarino. Graziano.* (Bleiben vor dem Gitter stehen). Nachher *Shylock.*

IV, 1, mit Umstellung einiger Reden.

Im Laufe der Verhandlung bittet Bassanio den Herzog, zur Vertheidigung seines Freundes den gelehrten Doktor Arminio herbeirufen zu dürfen, da derselbe mit den venetianischen Staatsgesetzen genauer bekannt sei, als der fremde Doktor aus Padua. Der Herzog giebt die Erlaubniß. Bassanio ab.

2) *Nerissa* als Schreiber. Die *Vorigen.*

Nach IV, 1.

3) *Porzia* als Doktor der Rechte. Die *Vorigen.*

Nach IV, 1. Des abwesenden Bassanio's Reden fallen weg. Nach der Verkündigung des Endurtheils bittet Porzia den Herzog, daß Jessika und Lorenzo, die im Vorhof warten, vor Gericht erscheinen dürften, um von ihrem Vater die Verschreibung zu empfangen. Ein Diener geht, um sie zu holen. Shylock bittet um die Erlaubniß, zu gehen, muß aber bleiben, um seiner Tochter selbst das Rechts-Instrument zu überreichen. (Neu.)

4) *Jessika. Lorenzo.* Die *Vorigen.*

Von da an neu bis zum Schluß. Vgl. unten S. 12 ff.

Begrüßung. Nerissa verliest die Akte, demgemäß der Jude sein ganzes Vermögen Jessika und Lorenzo vermacht. Shylock unterschreibt und wird vom Gerichtsdiener abgeführt. Antonio bietet Porzia als Lohn die Hälfte der Zinsen an, die ihm der Jude jährlich zahlen müsse. Porzia lehnt es ab; als man in sie dringt, bittet sie Antonio um den Ring seines Freundes Bassanio, der einst in ihrem Besitze, ihr auf eine seltsame Weise abhanden gekommen sei. Antonio verspricht es.

5) Ein *Rathsherr.* Die *Vorigen.*

Rathsherr meldet Bassanio und Dr. Arminio an.

6) *Bassanio. Dr. Arminio* (stumme Person). Die *Vorigen.*

Bassanio wird Porzia vorgestellt; ihre Züge fallen ihm auf. Antonio zieht Bassanio den Ring schnell vom Finger und steckt ihn Porzia

an. Bassanio beschwört den Freund, ihm diesen Ring zurückzugeben. Der Herzog fordert Porzia auf, ihre Ansprüche auf diesen Ring darzuthun. Porzia giebt sich zu erkennen. Aufklärung und Schluß.

Der Bearbeiter ist, wie ein Ueberblick über das Scenarium des Stückes lehrt, mit Vertheilung der Handlung und Anordnung der Scenen ziemlich frei verfahren. Die Entführung Jessika's und die Vorbereitungen dazu sind aus dem zweiten in den ersten Akt gezogen, während sämmtliche Belmont-Scenen der beiden ersten Akte am Anfang des zweiten Aufzuges zusammengelegt sind. Den zweiten Theil des letzteren bilden die Shylock-Scenen, die im Originale im dritten Akte stehen, so daß der dritte Aufzug der Bearbeitung nur die große Belmont-Scene mit der Kästchenwahl Bassanio's umfaßt. Den vierten Akt bildet die Gerichtsverhandlung, an welche sich unmittelbar die Lösung des Stückes ohne Scenenwechsel anschließt. Der fünfte Aufzug des Originales ist, abgesehen von einigen Versen, die an anderer Stelle Verwendung finden, weggefallen.

Der scenische Bau des Stückes ist dadurch so vereinfacht, daß von den vier Akten desselben nur die beiden ersten einen einmaligen Scenenwechsel verlangen.[1])

Eigenthümlich war der Einfall des Bearbeiters, das Stück nicht wie im Originale mit den auf dem Markus-Platze spielenden Expositions-Scenen der Haupthandlung, sondern mit dem Monologe Lanzelot's und den Vorbereitungen zu Jessika's Flucht in dem Hause Shylock's zu eröffnen. Diese Scenen sind selbstverständlich sekundärer Art und dürfen erst in dem zweiten Akte ihren Platz finden, wo es darauf ankommt, die Rachsucht Shylock's durch weitere Motive zu steigern.

Es ist nicht uninteressant, daß sich in dieser nunmehr über ein Jahrhundert alten Bearbeitung des Stückes viele Züge finden, die auch den modernen Einrichtungen und Aufführungen desselben eigenthümlich sind. So besteht beispielsweise auch in der Meininger Bearbeitung der dritte Akt nur aus der großen Belmont-Scene, während die vorangehende Shylock-Scene noch in den zweiten Akt gezogen ist. Die Zusammenlegung der Belmont-Scenen der beiden

---

[1]) Da die Art und Weise, wie Dalberg an den vierten Akt die Lösung des Lustspiels anschließt, in einigen Punkten Interesse bietet, lasse ich einen zusammenhängenden Abdruck der drei letzten Auftritte des Stückes, die ausschließliches Eigenthum des Bearbeiters sind, weiter unten folgen.

ersten Aufzüge ist nach dem Vorgange E. Devrient's u. a. auch heute bei den meisten Aufführungen des Lustspiels üblich.

Die Neudichtungen des Bearbeiters sind dem Charakter der Uebersetzung entsprechend meist sehr nüchtern und prosaisch. Sehr bezeichnend ist unter anderm die Art und Weise, wie Dalberg das phantastische Motiv der Kästchenwahl einer nüchtern-verstandesmäßigen Auffassung der Dinge näher zu bringen sucht: Porzia ist Wittwe; sie war in ihrer ersten Ehe, die sie aus Liebe einging, unglücklich geworden und mußte ihrem Vater versprechen, die Wahl des zweiten Gatten dem Zufall anheim zu stellen. Daß Antonio den Vorwürfen Shylock's gegenüber erklärt, dieselben verdient zu haben und mißbilligend von den «Vorurtheilen der Erziehung und des Umgangs» spricht, macht weniger dem Dichter, als dem toleranten Sohne der Aufklärung Ehre.

Erwähnenswerth ist endlich die Umwandlung des Prinzen von Marokko in einen Don Rodrigo di Granada, des Arragons in einen Vicomte de Querchy. Von dem Erscheinen eines Schwarzen als Freier der Porzia scheint man sich keine sympathische Wirkung auf die Gemüther versprochen zu haben.

Der Kaufmann von Venedig in Dalberg's Bearbeitung wurde erstmals aufgeführt am 7. Dezember 1783 und erlebte bis zum Jahre 1785 drei Wiederholungen. Dann blieb das Stück liegen bis zum Jahre 1824, wo man die Schlegel'sche Uebersetzung aufnahm.

Die Besetzung der Hauptrollen in der ersten Aufführung war folgende: Antonio — Böck; Bassanio — Beck; Graziano — Beil; Shylock — Iffland; Jessika — Mlle. Baumann; Porzia — Md. Rennschüb; Nerissa — Md. Wallenstein.

Man scheint ursprünglich in Mannheim die Absicht gehabt zu haben, das Stück nach der fünfaktigen Gotter'schen Bearbeitung zu geben. Wenigstens findet sich in den Protokollen der Ausschuß-Sitzungen[1]) unter den in der Sitzung vom 16. Dezember 1782 vorgeschlagenen Stücken: Der Kaufmann von Venedig, Lustspiel in 5 Akten, von Gotter nach Shakespeare.

Darauf folgt die Bemerkung: «Das Manuscript in der Theater-Bibliothek ist nicht die Umarbeitung von Gotter, sondern die Dresdener Bearbeitung. Man wird aber die erstere ohne Schwierigkeit erhalten können».

---

[1]) Martersteig, Die Protokolle des Mannheimer Nationaltheaters unter Dalberg aus den Jahren 1781—1789 (Mannheim 1890), S. 100.

Die hier als handschriftlich in der Mannheimer Theater-Bibliothek vorhanden erwähnte Dresdener Bearbeitung kann indessen nicht wohl identisch sein mit der in Manuskript Nr. 44 vorliegenden Einrichtung des Stückes; denn in der Dresdener Bearbeitung, welche in dem einem Verzeichnisse Franz Sekonda's entnommenen Repertoire der Bondini'schen Gesellschaft unter dem Jahre 1780 erwähnt wird[1]), waren dieser Notiz zufolge die fünf Akte des Originales beibehalten[2]). Jene Mannheimer Handschrift der Dresdener Bearbeitung müßte darnach, da außer Manuskript Nr. 44 kein andres vorhanden ist, verloren gegangen sein.

Unter dem 15. Oktober 1783 bringen die Protokolle alsdann ein längeres Gutachten Ifflands über den Kaufmann von Venedig. Dabei kann Iffland jedoch noch nicht vorliegende Bearbeitung, nach der das Stück einige Monate darauf gegeben wurde, vor Augen gehabt haben. Denn er spricht ausdrücklich von der Inscenierung des letzten Aktes, unter dem, wie sich deutlich zeigt, nur der fünfte des Originales gemeint sein kann. Iffland schreibt[3]):

> «Da der letzte Akt bloß die Entwicklung der Verkleidung und die Wiedergabe der Ringe enthält, so liegt es, da man wegen des Shylock und Antonio schon befriedigt ist, allein an der Art, womit Porzia und Nerissa die Ringe gleich Anfangs übergeben, um darauf am Ende hinlänglich aufmerksam zu sein — wie sie zurückgegeben werden.
>
> Die Dekoration des letzten Aktes bedarf einiger Pracht und Ungewöhnlichkeit, wenn sie nicht die Wirkungslosigkeit einer gewöhnlichen Theater-Illumination haben soll. Dies ist um so nöthiger, weil der Chor, als die höchste Gradation der Freude, sonst kalt aufgenommen werden würde».

Die Erwähnung eines Chores — der, wie es scheint, für den Schluß des fünften Aktes bestimmt war — macht die Vermuthung

---

[1]) Vgl. Prölß, Geschichte des Hoftheaters zu Dresden (Dresden 1878), S. 307.

[2]) Leider ist mir die Dresdener Bearbeitung selbst nicht zugänglich. Weder die Königliche Bibliothek noch das Hoftheater-Archiv zu Dresden sind, wie mir gütigst von da mitgetheilt wird, im Besitze eines Exemplars dieser Einrichtung. Auch Genée in seiner Geschichte der Shakespeare'schen Dramen in Deutschland thut nur der Dresdener Aufführung als solcher Erwähnung (das. S. 266).

Außer dieser Dresdener und der oben erwähnten Gotter'schen Bearbeitung existierten noch zwei andere Einrichtungen des Stückes: Die dreiaktige von F. J. Fischer (gedruckt in Prag 1777; vgl. Genée, S. 249) und die von Schröder (aufgeführt in Hamburg 1777; vgl. Genée, S. 249 und Merschberger, Jahrb. XXV, 226).

[3]) Martersteig, a. a. O., S. 209.

wahrscheinlich, daß Iffland bei seiner Beurtheilung des Stückes die fünfaktige Gotter'sche Bearbeitung desselben vor Augen hatte. Gotter liebte es, in seine Shakespeare-Bearbeitungen (Romeo und Julia, Sturm) nach Art der Singspiele Gesänge und Chöre einzulegen.

Es hat darnach den Anschein, daß die Mannheimer Bearbeitung des Stückes, nach der dasselbe am 7. Dezember 1783 erstmals gegeben wurde, erst wenige Monate vor der Aufführung entstanden ist, nachdem man sich endgültig zur Aufnahme des Lustspiels entschlossen hatte[1]).

Unter dem 17. Dezember 1783 bringen die Protokolle alsdann eine Besprechung der Aufführung durch den Intendanten[2]), der sich namentlich über Iffland's Shylock in hohem Grade anerkennend äußert und lobend hervorhebt, daß derselbe zum großen Vortheil des Ganzen die Rolle vollständig in jüdischer Sprache spiele. Dalberg's Kritik ist auch in Koffka's Auszügen (S. 354) abgedruckt.

Die drei letzten Scenen des vierten Aktes (vgl. oben S. 8).

Scene 4.

Vorige. Jessika. Lorenzo.

Jessika (indem sie Shylock erblickt, erschrickt sie). Mein Vater!

Shylock. Dein Vater? — Christliches Teufelskind! — Dein Vater?

Jessika. Eure ehrbare, nun glückliche Tochter Jessika — Lorenzo's Braut — verzeiht!

Lorenzo. Meine förmlich verlobte Braut; noch heut meine rechtmäßige Gattin —

Shylock. In die Hölle!

Nerissa. Hier ist das Instrument. (Sie wills dem Herzog geben.)

Herzog (zu Nerissa). Lest.

Nerissa (liest). «Ich Endesunterschriebener Shylock, Jude, verspreche und gelobe kraft meiner eigenen Handunterschrift, mein sämmtliches Vermögen, es möge solches bestehen in was es immer wolle, meiner einzigen Tochter Jessika, Lorenzo's rechtmäßiger Gattin, nach meinem Tod zu vermachen und zu hinterlassen, ohne alle Ausflucht und Gefährde».

---

[1]) Daß in der That vorliegende Bearbeitung und keine andere der Aufführung von 1783 zu Grunde lag, lehrt die genaue Uebereinstimmung des Personenverzeichnisses mit dem Theaterzettel jener Vorstellungen. Auch auf diesem sind an Stelle Marokko's und Arragon's jene andern Namen aufgeführt. — Der erwähnte Bericht Iffland's hat wohl bei Minor (Schiller II, S. 230) die irrthümliche Angabe veranlaßt, der Kaufmann von Venedig sei in Mannheim nach Gotter's Bearbeitung gegeben worden.

[2]) Martersteig, a. a. O., S. 224.

Herzog. Shylock, unterschreibt!
Shylock. Ich? — Tod und Verdammniß!
Herzog. Gerichtsdiener, in Kerker mit ihm!
Jessika. Auf meinen Knieen, durchlauchtigster Richter! Gnade für meinen Vater!
Herzog. Steht auf! — Shylock, unterschreibt, oder in Kerker!
Nerissa (giebt ihm das Instrument und eine Feder). Hier, Jude, schreib!
Shylock. Die Feder soll werden zum Dolch! die Tinte zu Gift! (Er unterschreibt).
Porzia (nimmt die Schrift und giebt sie der Jessika). Hier, nehmt dies von mir zum Andenken und zum Hochzeitgeschenk — lebt glücklich!
Jessika (heimlich). Große, edelmüthige Handlung!
Herzog. Gerichtsdiener, begleitet den Juden nach Haus!
Shylock. Jessika! Lorenzo! (Ab.)
Herzog. Das Gericht ist entlassen!
Antonio. Noch um einen Augenblick Gehör bitte ich Ew. Durchlaucht unterthänigst. — Diesen so klugen als weisen jungen Mann, der durch seine erhabene Beredtsamkeit mich aus der äußersten Gefahr gerettet, mir Leben und Vermögen wieder verschafft hat, bin ich unvermögend zu belohnen. Doch bin ich jetzt in Stand gesetzt ihm — so gering es auch ist — die Hälfte jener Zinsen zu überlassen, die mir der Jude jährlich zahlen muß; die andere Hälfte ist für mich hinreichend, mäßig und anständig zu leben. Ew. Durchlaucht ersuche unterthänigst, diese meine Hälfte dem jungen gelehrten Doktor zum Lohn gerichtlich zuzusprechen. (Zu Porzia.) Ja, würdigster Mann! Ihr habt mich durch Eure Weisheit der äußersten Gefahr entrissen; ich ersuche Euch also, diese Zinsen als eine geringe Erkenntlichkeit für Euren unendlichen Dienst anzunehmen.
Porzia. Wer wohl zufrieden ist, der ist wohl bezahlt. Ich bin zufrieden, daß ich Euch befreit habe und halte mich also dadurch genugsam belohnt. Vergeßt mich nicht! Das ist Alles, warum ich Euch bitte; und empfehlt mich Eurem edlen Freunde Bassanio.
Antonio. Nein, Signor, ich kann Euch unmöglich so von mir lassen; nehmt wenigstens ein Andenken von mir als einen Zoll der Dankbarkeit, nicht als Bezahlung. Ich beschwöre Euch, mir das nicht abzuschlagen und meine Zudringlichkeit zu verzeihen.
Herzog. Es ist billig, daß Ihr wenigstens für Eure Wohlthat ein Andenken fordert.
Porzia. Nun, so sei es; und um was ich also bitte, ist ein gewisser Ring, ein Opal von seltenen Farben, den Euer Freund Bassanio am Finger trägt. Dieser Ring, der einst mein war, ist mir auf eine seltsame Art entkommen; daß Bassanio ihn wirklich besitzt, vernahm ich sogleich, als ich in Venedig ankam. Ich setze einen außerordentlichen Werth auf diesen Ring, und Nichts kann mir die Freude ersetzen, ihn wieder zu erhalten.
Antonio. Mein Freund wird mir ihn nicht versagen; er koste was er wolle, ich will ihm ihn abkaufen, und er soll Euer sein; hier habt Ihr meine Hand.

Scene 5.

Vorige. Ein Rathsherr.

Rathsherr. Gnädigster Herr, Bassanio in Begleitung des gelehrten Doktors Arminio ist wieder da und verlangt vorgelassen zu werden.

Herzog. Er komme.

Rathsherr (ab).

Herzog. Obschon sein Freundschaftsdienst nicht mehr wirken kann, so wollen wir alle Zeugen seiner Freude sein.

Scene 6.

Vorige. Bassanio. D. Arminio. Antonio.

Antonio (geht ihm entgegen).

Porzia (zieht sich zurück, so daß Bassanio sie nicht sehen kann).

Antonio (ihn umarmend). Edelmüthigster aller Freunde! Dein Antonio lebt, ist freigesprochen, der Jude verdammt — Dank sei es dem fürtrefflichen jungen Mann, den Bellario von Padua anhero geschickt, um mein Fürsprecher zu sein; — seine Weisheit, seine Beredtsamkeit hat mich vom Tod errettet.

Bassanio. Wo ist dieser fürtreffliche junge Mann, daß ich mein dankbares Herz in seinen Busen ergieße — ihn an mein Herz drücke!

Antonio. Seine Bescheidenheit ist so groß — (zu Porzia) Würdiger junger Mann, treten Sie näher und empfangen Sie hier den wärmsten Dank von meinem Freunde Bassanio, dem Sie seinen besten Freund wiedergegeben.

Porzia (heimlich zu Antonio). Den Ring! Den Ring!

Bassanio (für sich). Diese Züge sind mir bekannt!

Antonio. Freund, deinen Ring! (Er zieht ihn Bassanio schnell vom Finger und steckt ihn der Porzia an den ihrigen.) Hier nehmen Sie, was Sie von mir zum Lohne verlangt haben. Ist er's auch?

Porzia. Ja, er ist's.

Antonio (zu Bassanio, der erstaunt da steht). Vergieb mir, Bassanio, dieser Ring ist Alles, was der gelehrte Doktor von mir und dem Gericht hier zum Lohne forderte, als ich ihm einen Theil meines Vermögens für den so wichtigen Dienst anbot — fordere nur für deinen Ring, was du willst; was du willst! Der Ring ist dem Doktor.

Bassanio. Gleichfalls fordere von mir, was du willst, Antonio! Ich bin nun durch die edle Porzia an kostbaren Schätzen reich — fordre also: meine kostbarsten Edelsteine, meine Perlen, mein Gold, meine Habe, mein Alles — ich kann den dir geleisteten Dienst nicht theuer genug belohnen — aber dieser Ring, dieser über Alles kostbare Ring, ist mir für Nichts in der Welt — selbst für mein Leben nicht feil; denn ich erhielt ihn von der Geliebten meines Herzens, von der tugendhaften Porzia, von meiner Braut; — gnädigster Herzog, Euch als Richter beschwör ich, den Doktor anzuhalten, daß er mir dieses einzige, mir so theure Kleinod sogleich wieder herausgebe; und du Freund Antonio, verzeih! — Aber du kennst mein Herz —

Herzog (zum Doktor). So gebt dem jetzigen Besitzer diesen Ring wieder und beweist ferner vor diesem Gericht Eure nähern Ansprüche darauf.

Porzia. Sie sind bewiesen. (Sie giebt Bassanio den Ring.) Hier, theurer Gemahl! — (Sie fällt ihm um den Hals).

Bassanio. Du Porzia!

Antonio. Porzia?
Graziano. Porzia?
Herzog. Porzia?

Porzia. Ja, ich bin's, und dies ist Nerissa, meine Freundin. Liebe und Freundschaft flößten mir diesen seltsamen Gedanken ein. — Ich habe in meiner Jugend alles dasjenige erlernt, was ein Mann nur immer in höhern Wissenschaften erlernen kann — konnte ich je einen edlern Gebrauch von dieser meiner Gelehrsamkeit machen, als eben jetzt, wo es darauf ankam, den besten Freund meines Bassanio vom Tode zu retten und zugleich das Herz meines Verlobten zu prüfen? O wie süß ist dieser doppelte Sieg!

Bassanio. O meine Theuerste! —

Porzia. Deine unwandelbare Liebe, werther Bassanio, ist der erste (zu Antonio) und Eure Freundschaft, Antonio, der zweite Wunsch meines Herzens. — Ew. Durchlaucht und den hier versammelten Rath ersuche ich demüthigst um die Bestätigung dieser zweifachen Verbindung von Liebe und Freundschaft.

Herzog. Diese so edle als sonderbare Handlung soll als ein Muster weiblicher Klugheit und Tugend auf ewig in unsern Jahrbüchern aufgezeichnet, Antonio's und Bassanio's Freundschaft ein Denkmal errichtet, Eure Verbindung mit dem Insiegel der Republik bestätigt und zur Ehre dieser Handlung ein öffentliches Gastmahl angestellt werden.

Antonio. So laßt uns Hand in Hand diesen glücklichen Tag mit festlicher Pracht feiern und laut ausrufen: Diese Begebenheit ist die wahre Schule der Freundschaft!

Ende.

Coriolan.

Manuskript Nr. 172. Titel:

Coriolan.

Ein Trauerspiel von Shakespeare

in 5 Aufzügen.

Akt I.

Zimmer in Cajus Marcius' Hause in Rom.

1) *Volumnia. Virgilia.* Der kleine *Marcius.*

Gespräch der Frauen über Marcius, der im Kriege gegen die Volsker. Mit freier Benützung von I, 3.

2) *Menenius.* Die *Vorigen.*

Menenius meldet den Sieg des Marcius über die Volsker und berichtet zugleich von einem Aufstande des Volkes gegen den Adel, insbesondere Marcius.

3) *Sieben Bürger.* Die *Vorigen.*

Die Bürger wollen Marcius' Güter in Beschlag nehmen, seine Familie verhaften. Sie tragen ihre Beschwerden vor. Nach I, 1. Andere Bürger drängen nach.

4) Ein *Bote.* Die *Vorigen.*

Bote meldet den Einzug Coriolan's in die Stadt. Die Frauen ab.

5) *Menenius.* Die *Bürger.*

Menenius sucht die Bürger zu beschwichtigen, erzählt ihnen die Geschichte von dem Magen und den Gliedern. I, 1.

6) *Sicinius.* *Brutus.* Die *Vorigen.*

Die Tribunen ermahnen die Bürger zur Ruhe, da Coriolan als Sieger über Aufidius heimkehre.

7) *Coriolan.* *Volumnia.* *Virgilia.* Der kleine *Marcius.* Die *Vorigen.*

Bewillkommnung nach II, 1. Die Beschwerden der Bürger werden in der heftigsten Art von Coriolan zurückgewiesen. Nach I, 1. Die Bürger schleichen sich weg. Coriolan mit den Seinen ab.

8) *Brutus.* *Sicinius.* (zurückbleibend.)

Die Tribunen wollen Coriolan veranlassen, sich um das Consulat zu bewerben, um ihn dadurch zum sichern Fall zu bringen.

Akt II.

a) Dasselbe Zimmer.

1) *Volumnia.* *Virgilia.*

Die Frauen sind in Besorgniß über die Gefahren des Friedens für Coriolan.

2) *Menenius.* Die *Vorigen.*

Menenius erzählt von den Ehren, die Coriolan zu Theil werden, von seiner Aussicht, das Consulat zu erlangen. Einzelnes aus II, 1 verwerthet.

3) *Coriolan.* Die *Vorigen.*

Coriolan erzählt von der Senats-Sitzung (II, 2); er sei weggegangen, um die Schmeicheleien nicht hören zu müssen.

4) *Brutus.* *Sicinius.*

Die Tribunen melden, daß Coriolan vom Senat zum Consul gewählt sei, daß er nun um die Stimmen des Volkes bitten müsse. Coriolan weigert sich zuerst, endlich willigt er ein. Ab mit den Seinen. Die Tribunen, die allein zurück bleiben, versprechen sich Gelingen ihres Planes. Einzelnes nach II, 2.

b) Marktplatz in Rom.

5) *Sieben Bürger.*

Unterhaltung über die bevorstehende Consulatsbewerbung Coriolan's.

6) *Brutus. Sicinius. Viele Bürger.* Dann *Coriolan. Menenius.*

Coriolan erbittet sich die Stimmen der Bürger (II, 3). Dann Coriolan und Menenius ab.

7) Die *sieben Bürger* (kommen zurück). *Brutus. Sicinius.*

Die Bürger sind ungehalten über den Spott Coriolan's; sie werden durch die Tribunen aufgereizt, beschließen, die Wahl zu vereiteln. Brutus und Sicinius bleiben allein zurück. Nach II, 3.

c) Zimmer in Cajus Marcius' Wohnung.

8) *Volumnia. Virgilia.*

Die Frauen sind in unruhiger Erwartung über den Ausgang der Consulatswahl.

9) *Menenius.* Die *Vorigen.*

Menenius berichtet, daß Coriolan verbannt sei: Die Tribunen und das Volk seien in die Senatsversammlung gedrungen und hätten unter den heftigsten Anklagen gegen Coriolan den Tod desselben verlangt. Der Senat habe die Todesstrafe in Verbannung umgewandelt.

10) *Coriolan.* Die *Vorigen.*

Coriolan verabschiedet sich von den Seinen. IV, 1. Schließend mit Coriolan's «Lebt ewig wohl!»

Akt III.

Vorsaal in Aufidius' Palaste. In der Mitte ein Haus-Altar, worauf die Bildsäule des Kriegs-Gottes steht.

1) *Aufidius* (allein).

Aufidius verwirft die in einer Schrift ihm vorliegenden Bedingungen eines Friedens mit den Römern; er sinnt auf Rache an Coriolan.

2) *Priscus*, Lieutenant des Aufidius. *Aufidius.* Hernach *Bedienter.*

Aufidius will gegen Rom zu Felde ziehen, da Coriolan verbannt ist. Vorher hat er den ganzen Senat zum Gastmahl bei sich eingeladen. Priscus hofft die Obristenstelle im Heere zu erhalten. Beide ab zum Gastmahl.

3) *Coriolan* (als Plebejer). Dann ein *Diener.*

Monolog IV, 4. Dann erblickt er den Diener, erkennt in demselben einen Römer, der einst von den Volskern gefangen genommen

wurde. Er wird durch den Diener beschimpft, jagt denselben weg, mit dem Auftrag, ihn seinem Herrn zu melden.

4) *Coriolan* (allein).

Monolog IV, 4 (Schluß der Scene).

5) *Aufidius. Coriolan.*

IV, 5. Schluß:

Aufidius. Tausendmal willkommen! (Er faßt seine Hand und will ihn abführen.)

6) *Priscus.* Die *Vorigen.*

Priscus kommt eilends und hält den Aufidius zurück. Er erzählt von dem Gerüchte, Coriolan sei in Antium gewesen.

Aufidius. Dieser hier ist Cajus Marcius. Sieh! Er ist's.
Priscus (zurückfahrend). Cajus Marcius?
Aufidius. Den die Götter mir zur Versöhnung und Rache gegen Rom gesandt haben! — Komm, edler Freund! (Sie gehen Hand in Hand ab.)

7) *Priscus* (allein). Hernach *Diener.*

Priscus ist von Entrüstung und Neid gegen Coriolan erfaßt. Der Diener kommt und berichtet über die Art, wie Coriolan geehrt wird: die Feldherrnstelle im Kriege sei ihm übertragen.

8) *Coriolan. Aufidius. Senatoren.* Die *Vorigen.*

Coriolan schwört, nicht zu ruhen, bis Rom niederliege. Aufidius macht ihn zum Anführer in der Schlacht. Priscus steht unwillig bei Seite.

9) *Liktoren. Opferknaben. Priester.* Die *Vorigen.*

Feierliches Opfer. Coriolan und Aufidius schwören über dem Altare Brüderschaft. Ersterer geht mit Gefolge, um dem Heere vorgestellt zu werden. Aufidius und Priscus bleiben allein zurück. Aufidius wird von letzterem gegen Coriolan aufgereizt: er habe sich zu Coriolan's Sklaven gemacht. Aufidius ist in Bälde umgestimmt. «Gelüstet's ihm nach seinen Hausgöttern, trägt er Bedenken, Roms Mauern zu schleifen? so soll er bei diesen Mauern sein Grab finden.»

Aktschluß:

Aufidius. Hör'! Die Trompete ruft zum Abmarsche, und mich zu einem Schauspiele, das ich verabscheuen möchte, verspräche es mir nicht Rom's Verheerung und Coriolan's Untergang!

(Beide ab.)

Akt IV.

a) Zimmer in Coriolan's Hause.

1) *Volumnia. Menenius.*

Menenius berichtet vom Zuge Coriolan's gegen Rom und bittet Volumnia, in das Lager der Feinde zu gehen, um ihn von seinem Vorhaben abzuhalten.

2) *Brutus. Sicinius. Sieben Bürger.* Die *Vorigen.*

Brutus wiederholt die Bitte im Namen des Senats. Wehklagen der Bürger (frei nach IV, 6). Volumnia willigt ein unter der Bedingung, daß Menenius zuerst seine Kunst versuche.

b) Lager des Volskischen Heeres unweit Rom.

Ebene Gegend. Zur Rechten der Bühne Coriolan's und zur Linken des Aufidius' Zelt. In der Mitte sind Krieges-Zeichen aufgestellt. In der Tiefe erblickt man mehrere Zelte.

3) *Aufidius. Priscus.*

Frei nach dem Gespräche zwischen Aufidius und dem Hauptmann IV, 7. Dann Priscus ab.

4) *Coriolan. Aufidius.*

Beide sind auf das heftigste gegen einander gereizt. Coriolan beschwichtigt Aufidius durch das Versprechen, Rom im Sturm zu nehmen. — Menenius naht, wird von den Wachen aufgehalten (ganz kurz).

5) *Menenius* (mit Oelzweig in der Hand). Die *Vorigen.*

Menenius wird zurückgewiesen. Nach V, 2.

Aktschluß:

Coriolan (zu Aufidius). Aber du siehst, mein Wort ist mir heiliger als mein Leben, und du hast mein Wort!

Aufidius. Du bist dir immer gleich!

(Alle ab.)

Akt V.

Dieselbe Scene.

1) *Aufidius* (allein). Hernach *Priscus.*

Der Neid auf Coriolan's Ruhm läßt Aufidius keine Ruhe. Priscus berichtet von der bevorstehenden Ankunft Volumnia's. Aufidius faßt den Plan, falls dieselbe erhört werde, sie als Gefangene zurückzuhalten und im Streite darüber Coriolan zu beseitigen.

2) *Coriolan.* Die *Vorigen.*

Frei nach dem Gespräche zwischen Coriolan und Aufidius zu Beginn von V, 3.

3) *Volumnia. Virgilia. Marcius. Frauen.* Die *Vorigen.*

Nach V, 3. Ziemlich treu dem Originale folgend. Als Coriolan am Schlusse versucht, einen Frieden zu stiften, erklären Aufidius und Priscus energisch, sie wollten Krieg, nicht Frieden. Das Heer stimmt ihnen bei. Aufidius nennt Coriolan einen Verräther. Aufruhr. Uebergang in V, 6.

Der Schluß des Stückes lautet:

Coriolan. Ha! Was ist das? Aufruhr? — (Die Weiber drängen sich flehend an ihn.) Zurück! Zurück! Haut mich in Stücken, ihr Volscier! — Männer, Jünglinge, färbt eure Klingen mit meinem Blute! (Er zieht sein Schwert.) Zuerst aber stirb, Bösewicht! (Er geht auf Aufidius los. Alle ziehen die Schwerter und umringen Coriolan, welcher fechtend im Haufen fällt. Die Weiber, von Soldaten zurückgehalten, drücken Verzweiflung aus.)

Priscus (kommt aus dem Haufen). Großer Aufidius, wir sind frei; Coriolan ist todt! Sieh' hier! (Der Kreis der Soldaten öffnet sich, Coriolan liegt todt zur Erde gestreckt.) Noch im Tode ist sein Blick Stolz und Verachtung.

Aufidius (zu Priscus). Du hast eine That gethan, worüber die Tapferkeit selbst weinen wird! — Keiner wag' es, auf ihn zu treten! Steckt jetzt eure Schwerter ein, ihr Soldaten, Männer des Staates! Wenn ihr wissen werdet, was ihr in diesem von ihm gereizten Grimme nicht wissen könnt, wie groß die Gefahr war, welche das Leben dieses Mannes euch drohte, so werdet ihr euch freuen, daß er gefallen ist. Seht ihn als die edelste Leiche an, der je ein Herold zu seiner Urne gefolgt ist. (Er tritt hervor.) Meine Rache ist gestillt — Kummer ergreift mich! — Hat er gleich in unserer Vaterstadt viele Wittwen und kinderlose Eltern gemacht, die noch jetzt seine Kränkung beweinen, so sei sein Andenken doch ruhmvoll unter uns! — Dir, Volumnia, schenk' ich den Leichnam deines großen Sohnes! Zieh' hin nach Rom mit ihm und setz' ihm ein Denkmal!

(Virgilia und der Knabe werfen sich auf den Leichnam.)

Volumnia (welche denselben mit festem und unerschütterlichem Blicke ansieht). Sohn! — O Sohn! Du warst zu frei, edel und groß für diese Welt! — Du starbst meiner würdig!

Ende.

Wie eine Vergleichung dieses Scenariums mit dem Originale lehrt, hat der Bearbeiter ziemlich tief in den Bau des Shakespeareschen Stückes eingeschnitten. Der ganze Inhalt der ersten drei Akte und der beiden ersten Scenen des vierten sind von Dalberg in zwei Akte zusammengedrängt. Der dritte Aufzug der Bearbeitung entspricht der Hauptscene des vierten bei Shakespeare, während die

beiden letzten Aufzüge im Wesentlichen den Gehalt des einen fünften Aktes im Originale wiedergeben.

Das richtige Verhältniß der einzelnen Theile des Stückes wird dadurch selbstverständlich völlig verschoben. Daß die Schlachtscenen des ersten Aktes, die Kämpfe um Corioli beseitigt werden, kommt dabei noch weniger in Betracht. Die Scenen sind selbstverständlich nothwendig, um der Gestalt des Helden das richtige Relief zu geben; aber ihre Tilgung läßt sich wenigstens von dem Standpunkt des Bühnenpraktikers entschuldigen[1]). Eine unbegreifliche Verkennung der Dichtung aber war es, wenn alle die bedeutenden Scenen des dritten Aktes, die den Mittel- und Höhepunkt des Dramas bilden, in Wegfall kamen. Die Verbannung Coriolan's verliert dadurch ihre Motivierung und erscheint wie aus der Luft gegriffen. Der ganze wundervolle Aufbau der ersten drei Akte mit der meisterhaften Charakterentwicklung des Helden ist von dem Bearbeiter unbarmherzig zerstört.

Der absteigenden Handlung sind zur Entschädigung dafür drei volle Akte eingeräumt. Allein der Akteinschnitt zwischen dem vierten und fünften Akte der Bearbeitung, bezw. die Zerreißung des letzten Aufzuges des Originales in zwei Akte, ist nicht nur völlig entbehrlich, sondern hemmt sogar störend den Lauf der Handlung an einer Stelle, wo man eine rasche Abwicklung derselben erwartet.

Von den Charakteren hat neben dem Helden am meisten Menenius Noth gelitten, von dessen sarkastischer Laune nur ein schwacher Ueberrest geblieben ist. Dagegen ist die Gestalt des Aufidius in größerer Breite und mit einer entschiedenen Vorliebe von dem Bearbeiter behandelt. Als Begleiter ist ihm Priscus beigegeben, der gewissermaßen den bösen Dämon des Volskerfürsten verkörpert.

Coriolan in Dalberg's Bearbeitung wurde nur ein einziges Mal, am 20. März 1791, gegeben. Erst 1859 wurde das Stück in der

[1]) Auch in der 1789 in Wien aufgeführten Coriolan-Bearbeitung von Schink (vgl. Genée, S. 284) beginnt das Stück damit, daß Mutter und Gattin der Rückkehr des im Kriege gegen die Volsker befindlichen Cajus Marcius entgegensehen. Am Schlusse des Stückes wird auch in dieser Bearbeitung die Scene nicht wie im Original nach Antium verlegt, sondern alles Weitere geht in dem Lager der Volsker vor. Im Uebrigen scheint Dalberg's Einrichtung keine Uebereinstimmungen mit der Schink'schen Arbeit aufzuweisen. — Außer Schink's Einrichtung gab es noch eine Coriolan-Bearbeitung von Dyk, die 1785 im Druck erschien, in demselben Jahre zu Leipzig und 1787 zu Berlin mit Fleck in der Titelrolle gegeben wurde (vgl. Genée S. 282). — Ueber die Bearbeitung, in der Coriolan 1781 erstmals in Hamburg zur Aufführung kam, ist nichts Näheres bekannt.

Uebersetzung von Schlegel und Einrichtung von E. Devrient wieder aufgenommen. Jene erste Aufführung scheint ohne jeden Erfolg gewesen zu sein.

Die Hauptrollen waren in folgender Weise vertheilt: Coriolan — Böck; Virgilia — Md. Ritter; Volumnia — Md. Rennschüb; Menenius — Beil; Brutus — Iffland; Aufidius — Beck.

Es ist bekannt, daß Dalberg in seine Bearbeitung des Cäsar die große Volumnia-Scene aus Coriolan, wenig verändert, nur auf andere Personen und Verhältnisse übertragen, aufgenommen hatte. Sehr möglich, daß, wie die Annalen des Theaters angeben[1]), dieser Umstand, die Vorführung von Scenen, die aus zahlreichen Darstellungen einer andern Shakespeare'schen Tragödie längst bekannt waren, mit eine Hauptschuld an dem Mißerfolge der Coriolan-Bearbeitung trug. So rächte sich an Coriolan der schnöde Raub, den Dalberg, um die Effekte in Julius Cäsar zu häufen, an jener Tragödie einst begangen hatte.

---

[1]) Annalen des Theaters 1791. VIII, S. 61.

Shakespeare in den Niederlanden.

Von

Lina Schneider.

I.

Eine volle Literaturperiode später, als bei uns in Deutschland, hat Shakespeare seinen neuen Siegerzug in den Niederlanden angetreten. Noch immer geht er denselben sehr langsamen Schrittes; aber er hat doch freies, offenes Feld vor sich, das ihm niemand und nichts mehr versperren kann. Bis zum ersten Viertel dieses Jahrhunderts führte kein Faden rückwärts aus dem irren Suchen nach dem Ideal eines Dramas der Gegenwart zu dem größten dramatischen Dichter, zu den Spuren seines einstigen Erscheinens in den Niederlanden. Wie in Deutschland waren seiner Zeit englische Komödianten auch in Holland aufgetreten und hatten zuerst in englischer, später in «duetscher» Sprache auch Shakespeare'sche Stücke aufgeführt. Leicester's Aufenthalt in Holland regte lebhaft solche theatralische Aufführungen an. Mit ihm selbst kamen Künstler über's Meer, deren Namen uns erhalten geblieben sind. Eine leise Vermuthung, — wer möchte sie bestätigen, wer ihr widersprechen? — zieht sogar eine direkte Verbindung zwischen einem in Leicester's Gefolge genannten „*Will, the Lords of Leicester's gesting Player*", — und Shakespeare selbst. Albert Cohn's *Shakespeare in Germany* gab u. a. darüber Bericht. — Nach jenem Erscheinen der englischen Schauspieler in Holland kam die anderthalb Jahrhunderte lange Zeit des Vergessenseins. Dann geschah manches in den Niederlanden, langsam,

nach und nach, um den Wiedereinzug Shakespeare's vorzubereiten. Wir danken es dem unermüdlichen Eifer von J. Moulin, Dr. Worp, Mr. De Witte van Citters, A. C. Loffelt u. a.; wir danken es der Shakespeare-Uebersetzung des Deventer Naturhistorikers Dr. L. A. J. Burgersdijk, deren erster Theil 1884 bei Brill in Leiden das Licht sah, deren zwölfter und letzter Band 1888 erschien: eine Arbeit, die sich getrost neben die Schlegel-Tieck'sche stellen kann. Man gestatte die Anziehung einer Stelle aus der Geschichte der Niederländischen Literatur von Hellwald und Schneider, S. 758 u. 59:

«Man kann sich nicht der Frage verschließen: wie hätte sich die Entwickelung des niederländischen Dramas vollzogen, wenn anstatt der Nachfolge Shakespeare'scher Stücke durch niederländische Dichter des 17. Jahrhunderts, der große Britte selbst durch den Mund eines Niederländers zur Nation gesprochen hätte, wenn sein *Midsummernight's Dream* anstatt in der derben Posse *Klucht van Pyramus en Thisbe* von A. Leeuw in seiner unvergänglichen Schöne vor sie getreten wäre! Wahrscheinlich wäre dann die in ihrem lebensfähigen Humor den Niederländern so kongeniale Natur Shakespeare's nicht so lange unverstanden und mißverstanden im Lande Brederoo's geblieben, J. F. Helmers, Bilderdijk u. a. hätten nicht so achselzuckend auf den Schwan von Avon niedersehen können. Hätte Bilderdijk ihn verstanden, wie hätte er seinen Segel, seine Zilfa, die in ihrem leidenschaftlichen Abschied so viel Aehnlichkeit mit dem zwischen Percy und Kate zeigen, sprechen lassen! S. Gorter sagte mit Recht: „Bei Shakespeare sprechen die Menschen, bei Bilderdijk der Zustand“. Mit der genaueren Kenntniß Shakespeare's wäre eine Wandlung der litterarischen Zustände selbst in den Niederlanden eingetreten. Nur Unkenntniß konnte einen S. Wiselius zu dem Urtheil bringen, Lear, Macbeth und Othello seien Produkte eines falschen Geschmacks. Jacob van Lennep gebührt das Verdienst, als einer der Ersten wieder auf Shakespeare aufmerksam gemacht zu haben; den ganzen Shakespeare konnte er noch nicht einzuführen wagen; man vergleiche seine Bearbeitungen von Romeo und Julia und Othello mit Burgersdijk's Uebersetzung».

Seit dem Erscheinen derselben hat das Interesse an Shakespeare bedeutend zugenommen. Der englische Dichter wird jetzt in der holländischen Uebersetzung viel von denen gelesen, denen er im Originale fremd bleiben mußte. Die bei Brill erschienene, auf Kosten des Uebersetzers veranstaltete Ausgabe hatte einen für die Niederlande geradezu unerhörten Erfolg. Mehr als 1000 Exemplare des

Werkes, — das beinahe 50 Gulden = 75 Mark kostet — wurden verkauft. Shakespeare, an dem sein Uebersetzer ein kleines Vermögen verdient — das ist sicher neu, aber diesmal wohlverdient. Denn sind auch hier und da Anmerkungen gegen einzelne Stellen der Uebersetzung zu machen, so urtheile ich doch auch heute noch eben so anerkennend über dieselbe, wie zur Zeit ihres Erscheinens. Sprache, Rhythmus, Geist und Form des Dichters sind meistens wunderbar treu wiedergegeben. Wer selbst weiß, wie viel seelische Vertiefung, Schwung der Phantasie und zugleich energische Zügelung derselben die gewissenhafte Uebersetzung der Werke eines Geistiggroßen beansprucht, der zögert nicht, Burgersdijk unter die niederländischen Dichter sehr hohen Ranges zu zählen.

Doch theile ich A. C. Loffelt's Meinung, daß seine Bühnenbearbeitung, alias Verkürzung der Stücke, wie nothwendig vielleicht auch für die scenische Darstellung, mir nicht immer glücklich erscheint. Seit Jahren kämpft übrigens A. C. Loffelt dafür, die Aufführung eines ganzen Shakespeare möglich zu machen, und zwar durch Darstellung seiner Stücke auf einer Bühne, wie sie jetzt in München für ihn geschaffen worden ist.

Auch einen tüchtigen, nicht sehr reiche aber kräftige Modellierung zeigenden Shakespeare-Interpreten besitzen die Niederlande in ihrem Schauspieler Louis Bouwmeester. Seit ungefähr zehn Jahren hat der echte Shakespeare auf der holländischen Bühne seinen Einzug gehalten. Romeo und Julia, Hamlet, Macbeth, Othello, Richard III. und Wintermärchen wurden in der Burgersdijk'schen Uebersetzung aufgeführt. Grund genug zu sagen, daß der Weg zu Shakespeare frei und eben wird.

II.

Zu Ende des 16., im Anfange des 17. Jahrhunderts bestand zwischen England und Holland ein sehr reger literarischer Verkehr. Der englische Einfluß war zwar nicht groß, aber von entschiedener Tiefe. Das Jahr 1597 kann als der älteste Ausgangspunkt für mehr persönlichen Einfluß gelten; in diesem Jahr kamen englische Komödianten nach Groningen und Utrecht. Sie gaben an, im Dienste des Landgrafen von Hessen zu stehen, und fanden reiches Lob für Spiel, musikalische Beigaben und gutes Betragen. In Utrecht wurde ihnen der Rathhaussaal zu ihren Vorstellungen eingeräumt. Bald erschienen Stücke, die zwar keinesfalls an den Geist Shakespeare's, aber doch an seine Quellen erinnerten. Man sehe *Engelsche Tooneelspelers op*

het Vasteland in de 16de een 17de eeuw von Dr. J. A. Worp in Groningen; erschienen 1886 in *Nederlandsch Museum.*

In den Jahren 1604 und 1605 war eine Gesellschaft der Englischen in Leiden, die zu ziemlich hohem Entree, 12 penningen, spielten, *ter gewoenlijke plaatse, te weten opten groten hoff onder de bibliothecque.*

Bald gingen holländische Dichter in den Spuren der englischen. Jan Iz. Starter's *Timbre de Cordone ende Fenicie van Messine* (1618) erinnert an Viel Lärm um Nichts, wie de Witte van Citters in *Algem. Konst- en Letterbode* 1856 zuerst nachwies. Beide Stücke, das englische wie das holländische, haben wohl aus derselben italienischen Novelle ihren Stoff genommen, aus der auch J. Struys 1634 sein *Romeo en Juliette* nahm. Das englische Stück war zuerst 1604 im Nördlinger Programm der englischen Komödianten erschienen, seitdem überall, in Deutschland und den Niederlanden, wiederholt worden und genoß dauernde Beliebtheit. Jene italienische Novellensammlung wurde 1618 unter dem Titel *Tragedische ofte Klaechlycke Historien* übersetzt und viel gelesen; 1650 wurde sogar eine neue Auflage nothwendig. Der niederländische Dichter Gerardt Brandt, der Shakespeare's Hamlet nicht kannte, entnahm einer Novelle dieser allgemein bekannten Sammlung, betitelt: *Met wat een listicheyt Amleth naamals Coningh van Denemarcken gewroken haeft,* 1645 sein *Veinzende Torquatus.* Man vergleiche Mr. J. de Witte van Citters' merkwürdigen Artikel vom 3. Mai 1873 im *Spectator.* Vor Brandt's Stück hatte schon Jan Vos' *Aran und Titus,* 1641, sein treulich nachgebildetes Modell, Shakespeare's Titus Andronicus, nicht verleugnen können.

Vor diesem Werk des genialen, aber formlosen Dichters war schon ein anderer *Andronicus* von dem Rederijker Van den Bergh in Utrecht erschienen. Ueber ersteres Stück schrieb Professor W. Creizenach in Krakau in den Berichten der philosophisch-historischen Klasse der K. Sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften: Ueber die Tragödien des Holländers Jan Vos auf der deutschen Bühne, und Creizenach bestätigt auch Bilderdijk's Vermuthen, daß in Vos' Stück der Titus Andronicus Shakespeare's zu finden sei, und macht darauf aufmerksam, daß 1661 eine auch schon bei Gervinus erwähnte deutsche Uebersetzung des Titus Andronicus von H. Thomas, Titus und Tamyris, wahrscheinlich auf das holländische Stück als nächste Quelle zurückzuführen sei, da die Abweichungen des deutschen Stückes sich weder auf das Shakespeare'sche, noch auf die Bearbeitung desselben von den englischen Komödianten zurückführen

lassen, aber in mehreren Scenen — Wiedersehen der Liebenden nach der Vermählung der Königin, Vollziehung der Strafe an Aran auf offener Scene, nämlich Versinken in den Flammen u. s. w. — mit einander übereinstimmen.

Es herrschte bald genug Eifersucht auf den Erfolg der englischen Komödianten und die Dichter, deren Stücke sie aufführten, in den Niederlanden. In Brederoo's *Moortje,* einem nach einer schwachen französischen Uebersetzung von Terenz' *Eunuchus* bearbeitetem Lustspiel, sagt der Dichter schon 1629:

Wären es englische oder andere Fremdlinge,
Die man hört singen und springen voll guter Dinge,
Die wie die Kreisel tanzen, und sich geberden toll —
Die extemporieren immer, sie (die Rederijker) lernens aus der Roll'.

Man sehe über Englische Komödianten und manches Ungemach, was sie in den Niederlanden erduldet, auch Mr. L. Ph. C. van den Berg's *Gravenhaagsche Bijzonderheden* und Mr. van Sorgen's *De Tooneelspeelkunst te Utrecht,* sowie Prof. H. E. Moltzer's *Studien en Schetsen van Nederlandsche Letterkunde.*

Geradezu auffällig ist es jedoch, daß der Name Shakespeare in keinem holländischen Buche des 17. Jahrhunderts vorkommt. Erwähnt wird derselbe erst in den Werken von Van Effen und in den Uebersetzungen englischer Spectatorialer Schriften, also erst im 18. Jahrhundert. Die erste Bekanntschaft mit dem Dichter machten die Niederlande auf indirectem Wege. Ja, seine Popularität, d. h. die seiner Werke, deren Verfasser man nicht einmal mit Namen kannte, nahm immer mehr zu, als die englischen Komödianten um die Mitte des 17. Jahrhunderts durch deutsche ersetzt und die Stücke in deutscher Sprache gespielt wurden, als nun auch die ernsten Personen, nicht nur der Hanswurst, die Volkssprache redeten. Natürlich waren die Bearbeitungen Shakespeare'scher Stücke, in denen ein derber Scherz vorherrschte, am beliebtesten.

So erschien 1649, wie Worp berichtet, *De pots van Kees Krollen Hartogh van Pierlepon,* in unleugbarer Familienähnlichkeit mit Shakespeare's Vorspiel zur Bezähmten Widerspenstigen. Vielleicht war der Inhalt beider Stücke ein zur damaligen Zeit allgemein bekannter Schwank, da er öfters erscheint. Unwiderleglich hat dagegen Worp im *Spectator* vom 1. Mai 1880 bewiesen, daß ein anderes Stück, *De Dolle Bruiloft* von A. Sybant, eine fast wörtliche Uebersetzung von Shakespeare's *Taming of the Shrew* ist. Es wurde am 9. Nov. 1654 zum ersten Mal auf der Amsterdamer Bühne aufgeführt.

Die wackligen Verse Sybant's nehmen sich komisch genug neben Burgersdijk's Uebersetzung aus.

Matthijs Gramsbergen's *Kluchtige Tragoedie, of den Hartog van Pierlepon,* 1650, zeigt eine an manchen Stellen ins Auge fallende Aehnlichkeit mit Episoden aus Shakespeare's Sommernachtstraum. Vielleicht hat Gramsbergen das Shakespeare'sche Stück von englischen Komödianten aufführen sehen, vielleicht dichtete er nach einer zweiten englischen Bearbeitung nach Shakespeare. Beinahe zwanzig Jahre später, 1669, finden wir unter den 7 Stücken von A. Leeuw eine durch das Medium der deutschen Sprache für Holland mundgerecht gemachte Bearbeitung desselben in *Pyramus en Thisbe, ofte boertig treurspel.* Es ist lustig und übertrieben frisch und derb. A. Leeuw hat nämlich die 1657 erschienene *Absurda Comica* oder Herr Peter Squenz, die Bearbeitung des Zwischenspiels im Sommernachtstraum von Gryphius, übersetzt.

Richard III. gab der Tragödie *Roode en witte Roos of Lankaster en Jork* von Lambert van der Bos Färbung und Inhalt. Das Stück hat in der That, selbst bis auf die Geistererscheinungen, viel Uebereinstimmung mit Shakespeare.

Später ahmten nur die Rederijker englische große Geistesart in bis zur Unkenntlichkeit verwässerten ungenießbar gemachten Produkten nach. Dann verrann auch der letzte lebensroth gefärbte Tropfen Shakespeare'schen Blutes im Sande, — der Gewaltige war zu groß für eine kleine Zeit, er schlief und harrte.

In den Jahren 1778—1782 erschien jedoch schon eine Uebersetzung von 15 Stücken Shakespeare's in Amsterdam; 5 Theile mit Illustrationen von B. Brunius. Der Uebersetzer nannte sein Werk «aus dem Englischen»; es war aber in Wirklichkeit eine Prosaübersetzung nach der deutschen Ausgabe von Eschenburg. — Zu jener Zeit waren auch die Verstümmelungen Shakespeare's durch den Franzosen Ducis in Holland sehr populär und erhielten sich in ihrer holländischen Uebersetzung lange Zeit auf der Bühne. Der wirkliche Shakespeare aber war bis zum Anfang des Jahrhunderts kaum gekannt; wenn sein Name ja genannt wurde, wurde er mit herben Worten der Verkennung und Mißachtung begrüßt. Man lese nur Helmers im 6. Gesang von *De Hollandsche Natie.* Auch Bilderdijk erkannte noch nicht seine Größe, doch gestand er ihm Charakterzeichnung, Kraft des Dialogs, Ergründung des Menschenherzens, Schilderung der Leidenschaften in ihrem Entstehen, ihrem Wachsen und ihrer vollen Kraft zu. Man sieht, der Dichter muß gerecht sein,

aber er sträubt sich noch gegen die Nachfolge eines Uebergewaltigen. S. Wiselius kämpfte ebenso gegen Kotzebue und Iffland, wie gegen Schiller und Shakespeare; Einer, ich nannte ihn schon, Jakob van Lennep, gesegneten Angedenkens, «las ihn immer wieder auf's Neue». Die Frucht seines liebevollen Ringens um den Gewaltigen waren seine Uebersetzungen von Romeo und Julia und Othello. Aber immer noch blieben Deutschland und Frankreich weit voran auf dem Wege zu seinem vollen Anschauen. Wohl erblühte auch in Holland das romantische Drama, aber nicht Shakespeare, sondern die französischen Dramatiker hatten es ins Leben gerufen. Männer wie Jonckbloet, der Unersetzte, liehen ihrer Bewunderung für den großen Dramatiker Ausdruck; M. P. Lindo (De oude Heer Smits) schrieb u. A. eine Dissertation über Macbeth, — aber erst der neuen Zeit, wie ich am Eingang dieser Zeilen sagte, war es vorbehalten, Shakespeare in seiner Größe zu zeigen. Und es sind nur wenige, die ihn ganz fest ins Angesicht zu sehen wagen.

1872 gab A. S. Kok eine verdienstliche Prosaübersetzung von Shakespeare's sämmtlichen Werken heraus. Da aber die Originalform eines Werkes bei der Uebersetzung desselben in eine fremde Sprache ein sehr wichtiger Faktor zur Beurtheilung ist, so giebt Kok's Uebersetzung natürlich bei aller Verdienstlichkeit doch nur eine Ahnung von dem Originale.

Ich stelle zur besseren Uebersicht die in diesem Jahrhundert erschienenen holländischen Uebersetzungen einzelner Werke Shakespeare's (in Prosa und in Poesie) zusammen.

1836 Hamlet von P. P. Roorda van Eysinga,
„ Macbeth von J. Moulin,
„ Othello von J. Moulin,
„ Der Sturm von J. Moulin,
1842 Othello von J. Moulin, zweite Auflage,
1844 Macbeth von J. Moulin, zweite Auflage,
1848 Othello von J. Moulin, dritte Auflage,
1852 Othello von J. van Lennep,
„ Romeo und Julia von J. van Lennep,
1858 Macbeth von J. Moulin, dritte Auflage,
„ Romeo und Julia von J. Moulin,
„ Sturm von J. Moulin, zweite Auflage,
1859 Kaufmann von Venedig von T. N. v. d. Stok,
1860 Hamlet von A. S. Kok,
„ Orlando und Rosalinde *(As you like it)* von A. S. Kok.

1860 Julius Cäsar von Professor C. W. Opzoomer.
1861 Antonius und Cleopatra von W. v. Loon,
„ König Lear von W. v. Loon,
„ Richard III. von A. S. Kok,
1867 Coriolanus von Timme,
1869 Macbeth von Destanberg in Gent,
1877 Macbeth von Pekelharing in Middelburg,
1878 Cymbeline, Einzelausgabe von Burgersdijk, der auch Bühnenbearbeitungen von Hamlet und Macbeth herausgab.

Seit 1843 erschienen auch englische Ausgaben mit Erläuterungen eines oder mehrerer Stücke von Susan, Opzoomer, A. C. Loffelt, A. S. Kok, M. P. Lindo und Stoffel.

Der Erste in Holland, der eingehende Studien über Shakespeare, sein Leben und seine Werke gemacht hat, war J. Moulin in Kampen. Seine Bibliothek umfaßte mehrere hundert Bände von und über Shakespeare. Nach ihm sind nur de Witte van Citters und A. C. Loffelt in Wahrheit Shakespeare-Forscher zu nennen.

Den ersten in Holland erschienenen Artikel, der ernst und gründlich Shakespeare behandelt, findet man bei dem Philosophen P. van Hemert (*Lektuur by het Ontbijt en de Theetafel*), unter dem Titel: *William Shakespeare.*

Seit 1840 sind mehrere solcher kürzeren oder längeren Artikel in niederländischen Zeitschriften erschienen; von großer Bedeutung für das Shakespeare-Studium waren sie selten. Erst in den letzten Jahren brachten *De Gids, De Tijdspiegel* und *De Nederlandsche Spectator* Eingehenderes und Bedeutenderes.

Ein gutes, sehr ausführlich geschriebenes Buch erschien 1889 bei Brill in Leiden: Shakespeare's Drama in seiner natürlichen Entwicklung dargestellt; Studien etc., von Dr. Timon. Der Verfasser ist Dr. de Haan, ein in der Schweiz lebender Holländer. Es ist ein beinahe encyklopädisches Werk, aber dadurch freilich auch oft zu generalisierend. Es beruht beinahe vollständig auf deutschen Anschauungen, ist mehr Kompilation als Ausdruck selbstständiger Beobachtung.

III.

Einer der besten Shakespeare-Forscher ist A. L. Loffelt. 1889 gab er seine im *Gids*, im *Tijdspiegel* und im *Nederlandschen Spectator* veröffentlichten Artikel und Studien über Shakespeare in einem *Uren met Shakespeare* betitelten Buche heraus, das sehr beherzigenswerthe

Abhandlungen: 1. *Hamlet*, 2. *Shakespeare's Hamlet en Bara's Herstelde Vorst*, 3. *De Liefde in Romeo en Julia* und 4. *Mijne indrukken van verschillende Hamlet-Vertooners, Emil Devrient, Fechter, Rossi, Barnay, Possart, Bouwmeester*, enthält.

Auf den zweiten Artikel wünsche ich besonders aufmerksam zu machen. Ich führe den verdienten Mann mit seinen eigenen Worten ein:

«Zu den augenfälligsten Erinnerungen an Shakespeare, die ich bis auf heutigen Tag in unserer dramatischen Litteratur gefunden habe, gehört auch ein niederländischer Hamlet aus den Jahren 1650 unter dem Titel: J. Bara, der wiedereingesetzte Fürst, oder glückliches Unglück.» Der volle Titel lautet: *J. Bara, Herstelde Vorst, ofte Gelueckigh Ongeluck. Tante molis erat caput eripuisse periclis, quassatamque ratem tuto committere partu. Amsterdam, voor Lodewijck Spillebout.* — Betrachtet man das niederländische Stück als eine Nachfolge Shakespeare's, so würde sich daraus ergeben, daß ein Zeitgenosse von den Männern der „Nachtwache" und der „Schützenmahlzeit", von jenen stattlichen, vollblütigen, kräftigen und lebenslustigen Holländern, die Zweifel Hamlet's ebenso gut verstand wie wir, die mit den Charakterschwächen des 19. Jahrhunderts Behafteten; daß J. Bara's Auffassung seines Helden mit der allgemein gebräuchlichen von Hamlet übereinstimmt, daß meine Auffassung also auch die richtige, die von Shakespeare selbst beabsichtigteist. (Er spricht über diese Auffassung in seinem ersten Artikel Hamlet.) — Will man aber im «Wiedereingesetzten Fürsten» ein ursprüngliches Stück sehen, so muß man zugestehen, daß wenn die Schilderung eines Helden, der durch allerlei Schicksalsschläge an der Ausführung einer selbstgelobten Rache gehindert wird, im Hirn eines Niederländers aus dem blutvollen 17. Jahrhundert entstehen könnte, wir mit vollem Recht in Hamlet denselben Charakterzug erkennen können. — Die Inhaltsangabe des Stückes, wie sie den meisten holländischen Dramen vorangeht, zeigt schon deutliche Familienzüge mit Hamlet.

Sterta, die Hauptstadt eines englischen Fürstenthums, wird von Feinden belagert und eingenommen. Rasimo ist von Forminius, dem König von England, zum Fürsten über diese Provinz ernannt worden, sieht sich aber durch traurige Umstände zur Flucht gezwungen. Seinen Vater und seine zwei Brüder, Philipp und Phokas, muß er zurücklassen. Nur seine Schwester Metella und deren Dienerin Ramilta kann er aus der Stadt retten; sie werden aber von Soldaten überfallen und von Rasimo getrennt. Dieser beklagt Sterta's Verlust und vor allen Dingen seinen zurückgebliebenen Vater und ruft des Himmels

Beistand an. Als er sein Leid mit heißen Thränen beweint, erscheint ihm der Geist seines ermorderten Vaters, der ihm die Namen seiner Mörder nennt, aber sogleich wieder verschwindet. Dadurch in übergroße Trauer, in Muthlosigkeit versetzt, zieht Rasimo sein Schwert, um sich hineinzustürzen. Plötzlich hört er im Walde eine klagende Stimme; er geht dem Tone nach und findet zum Uebermaß des Schmerzes seinen schwerverwundeten Bruder Phokas, von dem er auch den Tod des jüngsten Bruders Philipp erfährt, der im Handgemenge mit den Feinden umgekommen ist. Rasimo weint bitterlich über diese Trauerkunden. Phokas ist diesem tiefen Jammer gegenüber vollständig machtlos; er stirbt in den Armen Rasimos, der durch diesen Tod auf's Neue zur Rache angespornt wird. Inzwischen hat der Feldherr des Forminius, Ferrugo, dem König den Verdacht eingeblasen, sein Sohn Ludwig und Rasimo seien an dem in Sterta ausgebrochenen Verrath schuld, wenigstens an der schwachen Vertheidigung der Stadt. Castreo, der zweite Sohn des Forminius, wird von Liebe zu Metella ergriffen, die gefangen in die Stadt gebracht wird. Er hofft, sie befreien zu können, und räth seinem Bruder Ludwig, der von Forminius, ihrem Vater, zum Tode verurtheilt worden ist, zu fliehen. — Prinz Rasimo durchstreift indessen Berg und Thal, begegnet dabei zweien seiner Edlen, die dem Blutbad glücklich entkommen sind, und schließt sich ihnen an. So tief ist sein Leid, von Vater und Bruder getrennt zu sein und nicht einmal zu wissen, ob seine einzige Schwester Metella noch lebe, daß er darüber den Verstand verliert. In irrem Wahn klagt er, daß das wandelbare Glück ihm ganz den Rücken gekehrt habe. Darauf verfällt er in so heftige Raserei, daß es den Edlen ganz unmöglich ist, ihn zu sich selbst zu bringen. Doch bleiben sie ihm getreu zur Seite. Ludwig trifft Rasimo auf seiner Flucht und erzählt ihm, daß sich Metella in Gefangenschaft befinde. Während Rasimo den Himmel anklagt und gotteslästerliche Reden führt, entdeckt Ludwig die Mörder des Königs; er zieht in den Wald und überfällt die drei Räuber, worauf sie mit ihren eigenen Pfeilen getödtet werden. Nachdem sich der unglückliche Prinz einigermaßen beruhigt hat, indem er nun doch seinen Vater und seinen Bruder gerächt weiß, läßt er die Leichen in eine Grube werfen und berathschlagt nun mit Ludwig, wie Metella zu befreien sei; sie gehen beide mit noch zwei Begleitern und kaufen Bauernkleider, um am Hofe unbekannt zu bleiben. Ferrugo, der Ludwig auf Befehl des Königs stets gefolgt ist, findet auch jetzt seine Spur; Rasimo und seine Edlen entkommen, Ludwig aber wird gefangen und nach London gebracht. Rasimo ist sehr niedergeschlagen,

wird über so viele harte Schicksalsschläge ganz sinnlos, ja verfällt endlich in Raserei. Aus diesem Zustand erweckt ihn eine Stimme vom Himmel, die ihm befiehlt, sein Vorhaben auszuführen; er erdenkt eine List, kleidet einen seiner Edlen, Celtinon, in Narrenkleider, zieht so an den Hof und bereitet da ein Feuerwerk vor, während Celtinon den Plan ausführen soll. Unterdessen versammelt sich der Rath. Der König läßt Ludwig vor sich erscheinen und sendet Castreo mit seiner Schwester zu Metella; dem schuldlosen Ludwig wird wegen seiner gerechten Weigerung die Zunge ausgerissen. Schließlich wird der ganz Unschuldige noch erwürgt und der Leichnam auf Befehl des Königs in die Themse geworfen. Castreo kommt wieder in den Rath, und da er aus seinem Vater nichts herausbringen kann, ruft er Friedrich, denselben, der ihn ausgeschickt hatte, der ihm Alles offenbart. Dieser wird wegen seines Scheltens und Wüthens von Castreo mit einem Taschenpistol erschossen und hinter die Tapete verborgen. Die ganze Nacht hindurch wird Ludwig von Forminius' beunruhigtem Geiste verfolgt und verflucht; deßhalb will er den folgenden Tag seine Räthe zusammenrufen. Celtimon, in's Gewand eines Narren vermummt, kommt jeden Morgen an den Kerker Metellen's; der Gefängnißwärter hält ihn für einen wirklichen Narren und nimmt die Feuerwehrkörper, die Celtimon an der Thür niedergelegt hat, von ihm in Verwahrung. So trennen sie sich in aller Güte. Prinz Rasimo ist indessen voll Furcht, und schleicht mit einem seiner Begleiter zu Celtimon, der ihm sein Abenteuer erzählt. Da geht auf einmal das Feuerwerk los, die Thüren stürzen ein, der Gefängnißwärter kommt ums Leben und Metella wird aus ihren Banden befreit. Durch Ludwig's Geist dazu angetrieben, gehen Rasimo und Castreo als Bauern verkleidet zum König, um ihm zu sagen, daß Ferrugo sie verführt habe und sein eigener Sohn unschuldig ermordet worden sei. Rasimo muß mit Ferrugo fechten, und es glückt ihm, ihn zu Boden zu werfen. Der König, der seinem Hauptmann aufrichtig zugethan ist, gebietet ihm aufzustehen, die vier Personen zu verhaften und in den Kerker zu werfen. Aber als eben alle fortgeführt werden sollen, erscheint Ludwig's erzürnter Geist und verfolgt den König Forminius so lange, bis dieser sich mit einem Feuerhaken selbst das Leben nimmt. Prinz Rasimo giebt sich nun dem König Castreo zu erkennen und vertraut dessen Händen seine geliebte Metella an, worauf der König schwört, ihn zu einem der Größten im Reiche zu machen. Rasimo schneidet in wilder Wuth dem Ferrugo mit einem Messer den Hals ab; der Leichnam wird zum Schloß hinaus auf den Markt geschleppt und hier

zu Asche verbrannt. Alle Rathsleute werden auf Befehl von Ludwig's Geist in die Verbannung geschickt. König Castreo vermählt sich mit Metella.

Das Stück spielt während der ersten politischen Uneinigkeiten in England, beginnt in der ersten Morgenstunde und endet nach zweimal vierundzwanzig Stunden.

Wir gaben einen ausführlicheren Auszug der «Inhaltsangabe», als für den Zweck, Hamlet's Charakter (durch den verwandten des Rasimo) zu erklären, nothwendig gewesen wäre; wir wollten aber zu gleicher Zeit dem Leser einen Begriff von den Greuelstücken geben, die beinahe im ganzen 17. Jahrhundert (neben den klassischen Stücken) Einschlag und Kette des niederländischen Bühnenrepertoires bildeten. Der Wiedereingesetzte Fürst steht an Abenteuerlichkeit und Blutdurst keinem der Dramen von Shakespeare's Zeitgenossen nach. Er ist eine bezeichnende Probe des schlechten Geschmacks, der eine ganze Litteraturperiode lang nur der Schattenseite des englischeu Dramas huldigte. Sein talentvollster Vertreter war der (schon genannte) Glaser Jan Vos (in Amsterdam).

Untersuchen wir jetzt, ob nicht nur der „Inhalt", ob auch das Stück selbst unseren Ausspruch rechtfertigt, Rasimo sei ein niederländischer Hamlet.

Durch den Feind aus Sterta vertrieben und im Felde herumirrend, erscheint Rasimo der Geist seines ermordeten Vaters.

Geist. Entwichen aus dem Styx und seinen Schwefelflammen,
Drin banger Schatten Schaar für ewig wohnt beisammen,
Wandr' ich durch's Erdenthal. Hör, theurer Sohn, mich an,
Und sieh, wer vor dir steht in deines Rufes Bann.
Horch, Rasimo! Erwach!

Rasimo. Sag' an, wie man dich nennt!
Bleib' ferne mir!

Geist. Dein Vater fleht um Rach' für schnöden Mord zu dir.
Du riefst ihn aus der Gruft.

Rasimo. Der Jammer bricht mein Herz.
Ermordet, Vater, du? O namenloser Schmerz!

Geist. Dein Jammer ist zwar groß, du treuer Sohn, doch harren
Dir größre Schmerzen noch, das Blut wird dir erstarren.
O weine nicht um mich, der durch Verrätherhand
Zu Boden sank. Blick her!

Rasimo. O ew'ge Schand'!

Geist. Erstick dein Herzeleid. Der tugendreichen Seele
Ist höchster Stolz, daß sie kein Schmerz zu Tode quäle.
Die Seele legt im Leid der Stärke Rüstung an.

Steh aufrecht wie ein Thurm im wilden Ocean;
Dem Helden ziemet nie fruchtlose Thränensaat.
Sie, die in Stahl geschnürt, zu stolzer Mannesthat
Dem Feind entgegenstehn, sie tragen edlen Muth
In adligstolzer Brust, drin Heldenstärke ruht.
Hilf deinem Bruder! Auf, mein Phokas ist gefangen,
Laß Rettung, theurer Sohn, schnell zu ihm hingelangen,
Dem ich das Leben gab. Sieh, o mein Rasimo,
Wie mir das Blut hier rinnt aus allen Adern . .
— — — — — — — — — — — — — — — —
Zeig, wer du einstens warst, doch hüt' dich vor den Schlingen
Des sünd'gen Hofes. — Furcht mag Schwache nur durchdringen,
Und muthlos bleiben sie. — Wie dort der salz'ge Schaum
Neptun's mit Naß erfüllt des Schiffes weiten Raum,
Dem wilden Sturmes Kraft gelöst hat jede Fuge,
Dem der zerbroch'ne Mast nachschleift vom hohen Buge —
In höchster Noth erkennt man da den wahren Mann,
Ob er zur Rettung jetzt sich selbst entflammen kann.
Leicht ist's bei ruh'gem Wind zu fahren durch die Wellen;
Doch wenn die Wogen drohn, das Schiff ganz zu zerschellen,
Wenn sie es bohren tief in ihren dunklen Grund,
Da zeigt sich echte Kraft in solcher schwarzen Stund'.
Zwei deiner Brüder sah den Todeskelch ich trinken,
Mein Jüngster auch starb hin und Phokas' Sterne sinken,
Stehst du nicht treu ihm bei. Gieb den verdienten Lohn
Den feilen Mördern. Hör, o hör mein Flehen, Sohn!

Rasimo. Mir drang kein Laut noch je so furchtbar in die Ohren,
Als dieser.

Geist. Rasimo, dein Bruder ist verloren,
Wenn du nicht hilfst. Doch hör, die unterird'sche Brut
Ruft schon zurücke mich in dunkler Erde Hut.
Fahr ewig wohl, mein Sohn. Treu deiner Schwester denke,
Wie ich aus tiefem Grab zu dir mein Sorgen lenke,
Weil wegen dir mein Geist, du treugeliebtes Kind,
Im stillen Ruheort doch keine Ruhe find't.
Hör, hör, die Höllenschaar erzürnt mein lang Verweilen;
Straf' du die Mörder, Sohn! In's Grab muß ich jetzt eilen.

Rasimo. War's Wirklichkeit, war's Wahn? Da schwindet's hin!
Vor Schreck erstarrt mein Leib, erstirbt mir Herz und Sinn;
Ich bin ein Eichenstamm, gehüllt in rauhen Bast,
Bin gleich der Felsenklipp', auf der die feuchte Last
Des grauen Meergotts liegt. Hat je die tolle Wuth
Des Donnergottes wohl auf Menschen so geruht?
Kann eines Gottes Herz je solcher Zorn bewohnen?
Und welchen Grund habt ihr, o Götter, so zu lohnen
Mit Schmach und tiefem Leid ein armes Menschenherz,
Das ihr in dunkle Nacht gestoßen und in Schmerz?

Womit hab ich verdient, daß so mich Wetter schlagen?
Zu schwach ist mein Gebein, dies schwere Leid zu tragen.
Ich bin ohn' jede Kraft, verfluche meinen Leib,
Rathlos ist all mein Sinn! — So komm, du Zeitvertreib,
Dich fleh' um Hilfe ich! Bring du's zum guten Ende,
Und führe mich heraus aus grausigem Elende,
Du, der so manchesmal hast einen Feind getödtet,
Vergönn, daß deinen Stahl mein Lebensblut jetzt röthet.
Sei du mein letzter Trost, o du mein werther Degen,
Errette deinen Fürst auf dunklen Lebenswegen!
Kein Menschenherz ward je von schwererm Leid geplagt,
So stirb denn, Rasimo! Geh unter unverzagt!

Phokas. O Jammer! Weh! Weh! Weh!
Rasimo. Was mag das sein?
Phokas. Ich sterbe, ach, ich sterbe!
Rasimo. Zu wissen forsche ich, wer hier so seufzt und klagt.

Sowohl die Worte des Geistes, als auch die von Rasimo klingen zuweilen wie ein schwaches Echo von Hamlet. Aber die kunstvollen, feinen Züge, mit denen Shakespeare den edelgearteten Hamlet so gezeichnet hat, daß man nicht leicht den trüben Zweifler für einen Feigling oder Großsprecher halten wird, diese Feinheit der Auffassung und Durchführung vermissen wir bei Bara. Bei ihm ist alles plump und übertrieben, und die Farben sind schreiend nnd grell. Der Fürst von Sterta hat zuweilen etwas von einem schreienden und rasenden, dann wieder von einem weinenden Trunkenbolde. Einem solchen gleicht er auch auf dem Titelbild, einem merkwürdigen Kupferstich von Magdalena Rogmans; es stellt einen gekrönten Recken dar, der seine ungestalteten Arme und Beine zu großer Verwunderung einiger Zuschauer weit ausspreizt. In den Sonnenstrahlen, die aus den dunklen Wolken über seiner Gestalt hervorbrechen und die Scene erhellen, steht die Inschrift: Prinz Rasimo, welcher Name bei Bara ungezweifelt etymologische Verwandtschaft mit rasen hat. Schon beim Auftreten des Helden sehen wir einen Mann in der rohen Manier Bara's. Seine Entschlüsse werden stets durch seine übergroße Empfindlichkeit für alles Leid gekreuzt. Wie Hamlet seiner Schwachheit Ausdruck giebt und sich zugleich selbst Muth einflößt:

Hold, hold, my heart;
And you, my sinews, grow not instant old,
But bear me stiffly up,

so fühlt Rasimo, „daß sein Gebein zu schwach ist, um sein schweres Leid zu tragen.“ Und wie Ersterer Betrachtungen über den Selbstmord anstellt, faßt der andere den Plan, sich „einer See von Plagen“

zu entziehen, indem er selbst zum Degen greift. Nur das Jammern im nahen Gebüsch und seine Neugier halten ihn vom letzten Schritt zurück. Rasimo wie Hamlet erscheint der Geist eines ermordeten Vaters, der, obgleich „verdammt, zu fasten in der Gluth", zuweilen „die Schwefelflammen des Styx" verläßt, um den Sohn zur Rache anzufeuern. Bemerkenswerth ist, daß Rasimo ebenso wie Hamlet sich nach dem Vortrage eines Schauspielers der Gefühllosigkeit anklagt:

Wenn diesen jähen Tod Barbar und Mohr erschauten,
Gewiß, von beider Aug' dann heiße Thränen thauten.
Mein Schmerz dagegen ist gefühllos ganz und gar;
Wie kommt's, o Himmel, denn, daß thränenlos ich war?
Ich bin erstarrt; der Schmerz, er hält mich so umfangen,
Daß er das salz'ge Naß zurückhält von den Wangen.
Den Thränenquell verschloß der allzu schwere Gram,
Zu dessen Linderung mir auch kein Tropfen kam.
Ganz unvermuthet fiel ich in des Jammers Tiefe;
Wenn auch die Thränenfluth mir längs der Wangen liefe,
Beweinen könnt ich doch nur halb dies Ungemach,
Das jetzt mir ward zu Theil.

Diese harten Schicksalsschläge haben Rasimo ebenso wie Hamlet tiefen Abscheu vor der Welt eingeflößt, und oft spricht der Erstere Gedanken aus, die vollkommen mit denen seines überseeischen Nachbars übereinstimmen.

Gefall'ner Fürst, sieh nun, was ist die weite Welt,
Die prächtig nach dem Schein, die äußerlich gefällt;
Was ist, Unsel'ger, nun, des Menschen höchste Wonne?
Voll Schwefeldunst ein Pfuhl, den da bescheint die Sonne.

Hamlet. Es steht so übel um meine Gemüthslage, daß die Erde, dieser treffliche Bau, mir nur ein kahles Vorgebirge scheint; dieser herrliche Baldachin, die Luft, dies wackre, umwölbende Firmament, dies majestätische Dach, mit goldnem Feuer ausgelegt, mir nicht anders vorkommt, als ein fauler, verpesteter Haufe von Dünsten.

Später fühlt Rasimo seine Schwachheit so gut, daß er sich mit einer Feder vergleicht, „die der Wind nach seinem Wohlgefallen bald hierin, bald dorthin treibt". Auch fängt sein Gewissen an, ihn zu beunruhigen; einmal glaubt er, den Geist seines Vaters auf's Neue vor sich zu sehen; er meint zu hören, wie er ihn antreibt, seine Aufgabe zu vollbringen:

— — — — Wer steigt hier vor mir auf?
's ist meines Vaters Geist, der nicht an Rache glaubt.
Doch schwör' ich, Hagel soll sich stürzen auf mein Haupt,

Wenn ich nicht dein gedenk, du, meines Vaters Geist,
Wenn ich nicht schnell vollbring', was dein Befehl mich heißt.
Ich schwör' beim höchsten Gott, ich will dich, Vater, rächen,
(Möcht' sonst die gift'ge Pest schnell über mich einbrechen) —
Ich will mit Feindesblut den theuren Eidschwur schreiben,
Der durch die Länder soll mit Rächerarmen treiben
Die feigen Mörder, die durchbohrten deine Brust.
So feurig lebt in mir der Rache wilde Lust.

Zuletzt rühmt er sich sogar seines Unglücks, ja selbst seiner passiven Ergebung in's Schicksal:

Ward je ein Mensch so schwer vom Schicksal wohl getroffen?

Alle Elemente verbinden sich, alles, was Traurigkeit heißt, drängt auf Rasimo an, und verfehlt nie das Ziel.

Fahr fort und spei auf mich dein' gift'ge Schlangengalle,
Des Leids bin ich gewöhnt, ich trotze deiner Macht,
Sieh, wie dein Wüthen ich, o Himmel, kalt veracht'!

Mit Recht fragt ihn sein Freund Ludwig: „Ei, Rasimo, ist Deine Vernunft zu Ende?“ Dadurch wird der Prinz plötzlich wieder an seine noch nicht vollzogene Rache erinnert:

Unwerth bin ich fürwahr, daß ich im Lichte lebe.
Auch hätt' ich längst den Tod gesucht in seiner Höhle;
Doch Rache fordert noch des theuren Vaters Tod.

Der Stellen, in denen eine geistige Verwandtschaft zwischen Hamlet und Bara's Wiedereingesetztem Fürsten zu erkennen ist, ließen sich leicht noch mehrere nachweisen; doch glaube ich, daß die angeführten hinreichen, eine Idee von dem niederländischen Stück und dessen Werth für die Hamletkritik zu geben.

Die Quelle, aus der Bara seinen Stoff geschöpft hat, kann ich nicht bezeichnen. Das Auffinden derselben wäre für die Kritik des niederländischen Stückes von großem Werth, wenn es auch das Charakterstudium Hamlet's nicht wesentlich fördern würde. Die englischen Chroniken, in denen ich nachforschen konnte, erwähnen nichts von den durch Bara gezeichneten Zuständen oder Charakteren. Auch sprechen innere Gründe dagegen, daß Bara Shakespeare's Hamlet oder die Chronik von Saxo Grammaticus in Händen gehabt habe. Die Uebereinstimmung beider Stücke besteht weniger in ihrer Intrigue, als im Charakter der Titelhelden. Doch läßt sich annehmen, daß Bara durch die Aufführung des Hamlet von englischen Komödianten zu seines Helden Charakterzeichnung angeregt worden ist. Wir wissen ja (vgl. Albert Cohn, a. a. O.)

daß Hamlet zum Repertoire der Englischen gehörte, und sie waren von 1641—45 im Haag. Vielleicht hatte aber Bara Shakespeare's Hamlet früher einmal flüchtig durchgelesen. Bestätigt wird die Annahme von der Bekanntschaft Bara's mit Hamlet durch den Umstand, daß der Wiedereingesetzte Fürst in England spielt. Wie sollte Bara die Handlung gerade dorthin verlegt haben, da doch kein geschichtlicher Umstand ihm Anlaß dazu bot? Wären aber diese Vermuthungen unbegründet, so müßte man annehmen, daß der Hamletcharakter, wie der des Faust, einst zu den bevorzugten dramatischen Typen gehört habe, die zu verschiedenen Zeiten und in verschiedenen Ländern unter oft wechselnden Namen auftreten. Die Gestalt eines Menschen, den übernatürliche Mächte zu einer Aufgabe rufen, deren Ausführung seine Umgebung und die eigene, angeborene Charakteranlage hindert, stand gewiß mit den herrschenden religiösen und philosophischen Ideen in Verbindung. Die geistige Verwandtschaft unserer beiden Stücke läßt sich auf keinen Fall leugnen.

Und so ließen sich denn, wenn mich mein patriotischer Eifer nicht trügt, auch in unserer dramatischen Literatur des 17. Jahrhunderts Elemente nachweisen, die zu einer positiven Beurtheilung der Shakespeare'schen Dramen ihr Theil beitragen könnten.»

So weit der verdienstliche niederländische Shakespeare-Forscher A. C. Loffelt, dessen Studien stets das deutliche Merkzeichen tragen, nicht aus Abstraction und nicht aus Büchern über den Dichter, sondern aus Vertiefung in den Dichter, verbunden mit eigener klarer Lebenserfahrung und Lebensauffassung, hervorgegangen zu sein. Stets strebt er danach, sich Rechenschaft über die dramatische Wirkung der Stücke zu geben, wie sie der erfahrene Theaterdirektor Shakespeare beim Schaffen seiner Stücke gewiß im Auge gehalten haben wird. Loffelt's im obengenannten Buche *Uren met Shakespeare* niedergelegte Studien über Hamlet sind nicht nur für Hamletdarsteller, sondern im Allgemeinen für jeden denkenden Leser des Stückes höchst interessant in ihrer klaren, einfachen Weise, die den Dichter stets bei seiner geistigen Arbeit begleitet. Sie enthalten kein Wort, das, wie A. von Berger in Wien bei anderer Gelegenheit sagt, nur „eine Wirkung des Dramas ist, aber nicht zum Drama selbst gehört“.

Rosalinde, Celia und Helene.

Von

Miss Grace Latham.

Deutsch von K. L. Kannegießer (Albion).

> Geschickt, klug, mäßig, unerschlafft,
> Vom reinsten Geist, von Gott ersehen,
> Zu herrschen, trösten, beizustehen,
> Und doch noch aus dem Geisterreich,
> So klar, fast einem Engel gleich.
>
> William Wordsworth.

Freundschaft ist eines der beliebtesten, frühen Themas von Shakespeare, und er zeigt es uns in einer seiner schönsten Formen in Rosalinde und Celia. Dies ist um so bemerkenswerther, da er zur Zeit, als er Wie es Euch gefällt schrieb, wahrscheinlich eine Erfahrung durchmachte, welche ihn veranlaßte mit Amicus auszurufen: „Die Freundschaft ist falsch und die Liebe nur Träumen“; — und doch gleichsam als wollte er dies in der möglich stärksten Weise widerlegen, zeigt er uns in demselben Stücke die treue Liebe von Orlando und Rosalinde und die ebenso treue Freundschaft zwischen ihr und ihrer Cousine.

Shakespeare stand an einem Wendepunkte seines Lebens; während er rasch Ruhm, Reichthum und die Beachtung der Welt erlangte, mußte er den Verrath eines Freundes erdulden, eines Freundes, welchen er in so idealem Lichte sah, wie es nur eine sehr liebevolle und phantasiereiche Natur im Stande ist; und als er seine Liebe einer zu schwachen Schönheit am Hofe der Königin Elisabeth schenkte und ihre Gegenliebe gewann, da sah er sich von ihr verlassen um desselben Mannes willen, dem sein höchstes Vertrauen und seine herzlichste Neigung gehörte.

Wie es Euch gefällt zeigt Spuren des Einflusses, unter welchem es geschrieben wurde. Es hat die Phantasie und Einbildungskraft, den glänzenden Schmuck seiner ersten Periode, deren leuchtenden Witz und übersprudelndes junges Leben mit dem ganzen Entzücken und den Schönheiten der Natur; dennoch liegt unter all diesem, vielleicht zum ersten Male, ein Ausdruck, als hätte die Welt von ihrem Zauber für ihn verloren, und es zeigt sich die Neigung, unter der Oberfläche des Lebens die Sünden und Tugenden zu betrachten, deren Kampf er später nie müde wurde zu schildern.

Das ist es, was dem Charakter der Rosalinde ein besonderes Interesse verleiht, aber auch eine gewisse Schwierigkeit vom dramatischen Standpunkte aus. Wenn man das Stück liest, so ist es so schön und bietet so viel Anregung für Geist und Unterhaltung, daß diese Schwierigkeit kaum zu bemerken ist, wird es aber dargestellt, dann werden die meisten Menschen enttäuscht sein. Denn sobald Orlando und sie sich im Ardennerwalde treffen, sinkt der romantische Held der beiden ersten Akte zu einer Puppe herab, an welcher die Heldin ihren Witz ausläßt. Der Schluß ist klar, und außer ihrer Lust, den Jüngling zu quälen, giebt es gar keinen Grund, weshalb die Komödie nicht gleich zu Ende geht.

Shakespeare dehnt aber nicht zwecklos seine Schöpfungen aus, und was uns ein Fehler zu sein scheint, ist nur mangelhaftes Studium des Textes. Rosalindens heitere Seite ist so klar und glänzend, daß sie die Aufmerksamkeit ihrer Erklärer ganz in Anspruch nimmt, auf Kosten der ernsteren Seite ihres Wesens.

Sie ist eine jener fröhlichen Damen mit scharfer Zunge und raschem Blick für das Komische und Lächerliche, welche den jungen Shakespeare entzückten und die so geeignet sind für dramatische Darstellung; Rosaline in Liebes Leid und Lust ist ein solcher Versuch. Rosalinde hat indessen viel höhere Bedeutung; sie gehört zur Gruppe von vier hoch vollendeten und auf's feinste empfundenen weiblichen Charakteren — Beatrice, Viola, Helena und sie selbst — zu einer Zeit geschrieben, als Shakespeare sicher die Psychologie der Frauen besonders studierte; denn sie sind die Hauptfiguren der Stücke, in denen sie erscheinen, und jede ist mit einer andern Frauengestalt vereint, welche weniger hervorragt, aber ebenso sorgfältig und tief ausgedacht ist.

In einer andern Lebenssphäre würde Rosalinde vielleicht eine geistreichere liebenswürdigere Marie geworden sein. Sie hat denselben feinen Takt, dieselbe unbewußte Menschenkenntniß, die gleiche

Neigung zu Scherz und Possen; aber die Tochter des ältern Herzogs ist in der Schule des Unglücks erzogen worden, mitten unter den Verfeinerungen und Verderbtheiten eines Hofes und ist so zu etwas Stärkerem, Edlerem und viel Reizvollerem gebildet worden. Shakespeare dringt uns diese Thatsachen mit fester Beharrlichkeit auf — durch hingeworfene Winke und durch die Ereignisse der ersten beiden Scenen, in denen sie auftritt. Ihre Bedeutung ist oft unterschätzt worden, aber sie enthalten den Schlüssel zu Rosalindens und Celia's Charakteren.

Als beide noch Kinder waren, verbannte Herzog Friedrich seinen Bruder und bemächtigte sich des Herzogthums; aber Gewissensbisse wegen seiner That, in denen wir schon die Möglichkeit seiner spätern Reue sehen, und vielleicht auch das Mitleid mit seinem einsamen kleinen Mädchen, welches weder Bruder noch Schwester hatte, ließen ihn die kleine Nichte am Hofe behalten. Die Kinder wurden in der engsten Vertraulichkeit erzogen. Celia sagt:

Wir schliefen stets beisammen,
Erwachten, lernten, spielten mit einander,
Und wo wir gingen, wie der Juno Schwäne,
Da gingen wir gepaart und unzertrennlich.

So wurde der Grund ihrer Liebe schon in der Kinderstube gelegt, und so geschlossene Bande sind die dauerndsten von allen. Rosalinde, das Kind des ältern Bruders, mag ein oder zwei Jahre älter gewesen sein als ihre Cousine, über deren sanftere Natur sie die unbeschränkte Herrschaft gewann.

Mädchen gelangen überraschend schnell aus der gleichgültigen Kinderzeit in die Jungfräulichkeit. Bevor man im Lande noch aufgehört hatte, vom neuen und alten Herzog zu sprechen, — Neuigkeiten blieben zu Shakespeare's Zeiten länger neu — waren Rosalinde und Celia ein paar reizende Jungfrauen geworden mit selbständigem Willen und Urtheil, deren treue, zärtliche Freundschaft viel zu reden gab. Beide waren einsam und vermißten Zärtlichkeit in einem Alter, in dem man ihrer am meisten bedarf; sie waren von Höflingen umgeben, einem selbstsüchtigen wetterwendischen Geschlecht, die sie dazu trieben, sich nur um so inniger an einander zu schließen.

Celia ist einer der vollkommensten Charaktere, welche Shakespeare jemals schilderte. Durchaus selbstlos findet ihre Liebe Ausdruck und Lohn in zärtlichem, hingebendstem Dienen. Sie ist immer bereit ihre Freundin mit Scherz und liebevollem Wort aufzuheitern,

oder mögliche Gefahr und Schwierigkeiten von ihr abzuwenden durch zu rechter Zeit gegebene Winke, Warnungen und Rathschläge. Von sehr anschmiegendem Wesen, hat sie einen Vorrath zärtlicher Beinamen: „meine süße Rose, meine liebe Rose“, „mein süßes Mühmchen“, „deine kostbaren Worte“; aber ihre Liebe ist vor Schwäche bewahrt durch Stärke und Selbstlosigkeit und sie besitzt ein gut Theil gesunden Menschenverstand und die Kraft, rasch und vernünftig in schwierigen Verhältnissen zu handeln, wodurch sie eine große Stütze wird für ihre lebhafte Cousine, welche sich mehr auf sie verläßt, als sie selbst ahnt und sich in jeder Sorge und Schwierigkeit an sie wendet. Sanft und ohne Mißtrauen ist Celia voller Güte für Alle, die sich ihr nahen; für den armen Narrn, der bereit ist „mit ihr in die weite Welt zu gehen“, sowie für den jungen Orlando, den der Herzog ungerecht und rauh gescholten hat.

Rosalinde ist viel klüger und geistreicher. Ohne kaltherzig zu sein, liebt sie keine äußern Liebesbezeugungen und hat nichts von Empfindsamkeit. Ein Sprüchwort sagt, daß in jeder Freundschaft ein Theil der Gebende und ein Theil der Empfangende ist, und ziemlich so ist es auch hier: Rosalinde empfängt Celia's sorgende Liebe, ohne sich die Stärke und Beständigkeit der ihr gewidmeten Hingebung klar zu machen. Mit scharfem Witz und scharfem Blick durchschaut sie die Leute, mit denen sie in Berührung kommt, sofort; sie hat einen tief gewurzelten Haß gegen alles, was gemein und falsch ist, und einer ihrer besten Züge ist ihre Liebe für die Wahrheit und Rechtschaffenheit; aber eben diese Klarheit des Blicks macht sie weniger vertrauensvoll als ihre Freundin und geneigter, Schlechtes vorauszusetzen.

Dieser Charakter ist durch die Verhältnisse geformt worden. Zu Shakespeare's Zeit war die Stellung eines möglichen Thronprätendenten voller Gefahr. Rosalinde fühlte, daß sie auf gefährlichem Boden lebte, und dementsprechend benahm sie sich. Von Natur heiter und gesprächig, eher geneigt Aufmerksamkeit zu erregen als zu vermeiden, hält man sie für sanft und geduldig, still, weich uud fein. Die Nothwendigkeit, vorsichtig zu sein, schärfte ihre angeborne Beobachtungsgabe, und ihre unwichtige Stellung zusammen mit der wachsenden Feindseligkeit des Herzogs muß ihre Umgebung verhältnißmäßig sorglos gemacht haben, so daß sie vor ihr viel von ihrer wahren Natur verriethen. Der Hof war unzweifelhaft sehr verderbt; seine Frauen waren nur rein, wenn es ihnen nicht anders möglich war und selbst die gutherzige Celia ist gezwungen zu sagen: „Das

ist wahr; denn die, welche sie schön macht, macht sie selten ehrbar und die, welche sie ehrbar macht, macht sie sehr häßlich."

So erlangte Rosalinde eine tiefere Kenntniß des Lebens, als andere Mädchen ihres Alters und Standes. Zu vernünftig und geistig gesund, um trübsinnig zu werden, ist sie doch niedergeschlagen; sie brütet über das ihrem Vater angethane Unrecht und ihr eigenes Geschick, indem sie es beinahe bitter mit dem Celia's vergleicht.

Wenn wir die Cousinen zuerst sehen, versucht Celia eine von Rosalinden's trüben Stimmungen zu verscheuchen, was diese beinah verdrießt, denn sie sagt: „Liebe Celia, ich zeige mehr Fröhlichkeit, als ich in meiner Gewalt habe und du wolltest dennoch, daß ich noch lustiger wäre?"

Celia weiß sehr wohl, daß sie nicht dasselbe Maß von Liebe empfängt, welches sie giebt, aber sie antwortet mehr in der Absicht, Rosalinde aus ihrer Niedergeschlagenheit zu reißen, als um ihr ernsthafte Vorwürfe zu machen: „Daran sehe ich, daß du mich nicht in so vollem Maße liebst, wie ich dich liebe"; und um dem liebenden Mädchen nicht den Schmerz zu bereiten, als beneide sie sie um ihr besseres Geschick, welches jene gleich bereit ist aufzugeben, versucht Rosalinde ihre Traurigkeit abzuschütteln und Possen vorzuschlagen. Aber ihre Fröhlichkeit ist erzwungen; ihr Witz ist voll übertriebener Einfälle und wendet sich unwillkürlich der Ungerechtigkeit der Glücksgöttin, dem alles in ihr beherrschenden Gedanken, zu. Celia mißfällt der Vorschlag, sich zu verlieben, der nur gemacht ist in Ermangelung eines bessern Gedankens; sie hat gar kein Verlangen, ihre Schulgefährtin aufzugeben, und sie fürchtet, diese möchte sich mit jemandem einlassen, der ihr nicht erlauben würde, „mit einem unschuldigen Erröthen in Ehren wieder davon" zu kommen. Einem aufrührerischen Lord würde Rosalindens Hand als Hebel für seine Intriguen sehr willkommen gewesen sein. Die Anspielung scheint uns dunkel, aber sie war es nicht, als Elisabeth eifersüchtig die Heirathen ihrer Höflinge überwachte.

Der Versuch der beiden Cousinen, fröhlichen Scherz zu treiben, glückt nicht, und da Probstein auftritt, verschwindet Rosalinde nach und nach aus der Unterhaltung.

In dieses verdüsterte Leben drang der junge Orlando wie ein Strom von Sonnenschein. Seine frische Natürlichkeit zog sie unsagbar an; sein feuriger Muth erweckte das Mitleid und die Bewunderung beider Mädchen; aber während die sanfte Celia ihn

beschwört, nicht mit jemandem zu kämpfen, der ihm so sichtlich überlegen ist, findet die entschlossenere Rosalinde einen Vorwand für ihn, es nicht zu thun, ohne doch den Vorwurf der Feigheit riskieren zu müssen: „Es soll unser Gesuch beim Herzog sein, daß das Ringen nicht vor sich gehe“.

Sein Geständniß, daß sein Leben wie das ihre traurig und einsam war, würde ein Band zwischen ihnen geschaffen haben, auch ohne den Ruhm seines Sieges über Charles, die Entdeckung seiner Verwandschaft mit dem Freunde ihres Vaters, oder die ihm hierauf zu Theil werdende rauhe Behandlung von Seiten des Herzogs. Die süße Celia, brennend vor Scham über ihres Vaters Ungerechtigkeit, wünscht „ihm zu danken und ihm Muth einzusprechen“; sie macht ihm ein höfliches, wohlgesetztes Kompliment, das ebenso anmuthig wie hübsch ist. In Rosalinden's Rede fühlen wir schon das Beben der Leidenschaft, vereint mit tiefem Bedauern, daß ihre Armuth sie verhindert, ihm die Hilfe zu theil werden zu lassen, die er nöthig zu haben scheint; denn, überwältigt von ihrer eignen Kühnheit, ruft sie aus: „Nun, gehn wir, Muhme?“ aber dennoch zögert sie. In dem Schicksalswechsel, der sie betroffen hat und der ihr immer gegenwärtig ist, findet sie eine Entschuldigung, ihn zum Sprechen zu bringen, und einem raschen Impulse folgend, deutet sie ihm die Erklärung ihrer Liebe an, da ihr höherer Rang sie beinahe zwingt, zuerst das Wort zu ergreifen. Kein Wunder, daß Celia, durch solche Plötzlichkeit erschreckt, energisch ausruft: „Komm doch, Mühmchen!“ und Rosalinde entflieht und läßt Orlando zurück, der kaum verstanden hat, was sie andeutete, aber ganz in Liebe entbrannt ist.

Nun muß sie um einen abwesenden Geliebten trauern; aber in diesem Schmerz liegt Wonne und die Sicherheit, daß das Leben noch ein anderes Geschick für sie bietet, als das einer Staatsgefangenen, und so fließen ihre Worte rascher und heitrer von ihren Lippen. Sie ist recht übler Laune gegen die arme, geduldige Celia, welche mit süßen, scherzhaften Worten ihre Verstimmung aufzuheitern sucht. Vielleicht liegt diesem plötzlichen Abweichen von Rosalinden's Liebe eine Spur von Eifersucht zu Grunde. Celia ist nicht sehr geneigt, Orlando zu lieben: „Warum sollte ich ihn nicht hassen?“ fragt sie, halb im Ernst, aber ihr Hauptwunsch ist, ihre Freundin vor dem Kummer einer schlecht angebrachten Liebe zu bewahren, einer Liebe, die, wie sie warnend andeutet, nicht auf „den gebahnten Wegen“ ihres Lebens begonnen hat; sie kann noch nicht ganz an sie glauben, noch ihre Plötzlichkeit verstehen; aber wir sehen schon,

daß sie schließlich Rosalinden treulich gehorchen wird und ihn lieben, weil sie ihn liebt.

Da bricht der Sturm, welcher sich lange vorbereitet hat, los — unerwartet von den Prinzessinnen, aber vorausgesehen von den Höflingen, deren Amt es ist, die Launen ihrer Herrscher zu studieren.

Mit einer Frist von nur zehn Tagen ist Rosalinde verbannt, ohne irgend etwas verschuldet zu haben, nur um des Verdachtes eines Tyrannen willen, der in ihrem Versuche, seine Nähe zu meiden, ein Komplott gegen seine Krone fürchtet. Er nennt sie eine Verrätherin, der er als Tochter ihres Vaters nicht traut, und nun flammt ihre feurige, ungezähmte Natur, welche so lange verdeckt und verborgen war, plötzlich auf; sie beantwortet seinen Verdacht mit Verachtung und ihre warme Rechtfertigung ihrer selbst und ihres Vaters ist zu herausfordernd, um des Herzogs Befürchtungen zu zerstreuen. Ihre Rede ist beachtenswerth, denn es ist das einzige Mal, daß sich die volle Kraft und das Feuer ihres Charakters zeigt; selbst die Anrede an Phoebe ist sanfteren Tons, aber derselbe Geist ist darin und wir fühlen ihn in der Lebhaftigkeit ihrer Sprache, in der Bestimmtheit und Energie ihrer Handlungen.

Celia ist unterwürfig, wo sie liebt; wäre sie nicht, wo es sich um Rosalindens Liebe dreht, Partei gewesen, sie hätte derselben wahrscheinlich mehr Verständniß entgegengebracht. Laßt Jemanden, den Celia lieb hat, in Noth kommen, und sie ist sofort bereit zur Vertheidigung und zum Handeln. Auch jetzt trotzt sie ihres Vaters „Augen voller Zorn", und bittet muthig-ernst und doch mit bescheidener Selbstbeherrschung für ihre Muhme und ihre Freundschaft. Seine Versuche, diese zu stören, sind nutzlos. Ohne Eitelkeit und kleinliche Eifersucht hat es keinen Reiz für sie, glänzender und tugendreicher zu scheinen; sie sagt:

Sprecht denn dies Urtheil über mich, mein Fürst:
Ich kann nicht leben außer ihrer Nähe.

Durchaus redlich und pflichtgetreu, ist Celia ihrem Vater, den sie nicht achten konnte, eine ergebene Tochter gewesen. Sie schilt den Narrn, da er unehrerbietig von ihm spricht, aber innerlich verurtheilt sie seine widerrechtliche Besitznahme des Thrones, empfindet seine Tyrannei, und nun hat seine letzte Ungerechtigkeit das lose Band zerrissen, welches sie noch an ihn knüpfte. In einem Ausbruch von Schmerz und Bedauern ruft sie:

O arme Rosalinde, wohin willst du?
Willst du die Väter tauschen? So nimm meinen;

und dann in Angst über ihr Stillschweigen:

Ich bitt' dich, sei nicht trauriger als ich!

Eine Fluth von Bitterkeit über vergangenes und gegenwärtiges Unrecht, das man ihr angethan, zeigt sich in Rosalinde's kurzer Rede: „Ich habe ja mehr Ursach'“.

Sie hat noch nicht begriffen, was für Celia selbstverständlich ist, daß der Herzog sie thatsächlich auch verbannt hat:

So fehlt die Liebe Rosalinden,
Die dich belehrt, daß du und ich nur eins?
Soll man uns trennen? Soll'n wir scheiden, Süße?
Nein, mag mein Vater andre Erben suchen.
Ersinne nur mit mir, wie wir entflieh'n,
Wohin wir geh'n und was wir mit uns nehmen;
Und suche nicht die Last auf dich zu zieh'n,
Dein Leid zu tragen und mich auszuschließen.
Bei diesem Himmel, bleich von unserm Gram,
Sag' was du willst, ich gehe doch mit dir.

Sie übernimmt sofort die Leitung, bei dem Planen ihrer Flucht. Ihr beschütztes Leben verhindert sie, die Gefahren zu ahnen, welche sie auf dem Wege treffen können, und sie bekämpft Rosalindens Furcht mit vernünftigen, praktischen Vorschlägen. Als arme Frauen verkleidet, wollen sie zu ihrem natürlichen Beschützer gehen, „Zu meinem Oheim im Ardenner Wald“.

Rosalinde's Stimmung hebt sich plötzlich; sie sieht einen Ausweg aus einem verhaßten Leben; Celia begleitet sie, und in der Beschreibung der Verkleidung, welche sie anlegen will, merken wir den ersten Schimmer von der lustigen, tapferen Rosalinde von Ardenne, an welche wir sofort denken, wenn das Stück Wie es Euch gefällt erwähnt wird. Sobald sie sich wieder gefunden hat, tritt Celia zufrieden auf den zweiten Platz zurück, ohne ein Wort des Dankes für ihre bewunderungswürdige Selbstverleugnung zu verlangen oder zu erhalten. Nun, da die Last der Leitung von ihren Schultern genommen ist, zeigt sie einen Hauch von Schwermuth in dem Gedanken an ihre einsame Zukunft: „Nicht länger Celia, sondern Aliena“.

Rosalinde, theils um sie zu trösten durch die Gegenwart eines alten, treuen Dieners, theils weil sie mit ihren rauheren Erfahrungen einsieht, wie nöthig ihnen ein männlicher Begleiter und Beschützer sein wird, schlägt vor, daß Probstein überredet werden solle, mit ihnen zu gehen; und so ziehen die Mädchen leichten Herzens „der Freiheit“,

nicht „dem Bann“ entgegen. Shakespeare sorgt dafür, daß die Verfolgung auf eine falsche Fährte gelenkt wird durch die lauschende „Hesperia, der Prinzessin Kammerfräulein“, und während des Herzogs Kundschafter nach Orlando suchen, kommen der Narr und die Prinzessinnen glücklich davon.

In der Freiheit zeigt sich Rosalindens wahrer Charakter. Sie ist entzückt von der Unabhängigkeit, welche ihr der Knabenanzug verschafft, von der vortheilhaften Art, mit der sie ihn trägt, und sie erwähnt ihn nie ohne eine humoristische Bemerkung. Sie führt die kleine Gesellschaft mit einer Gewandtheit, welche zeigt, daß sie zum Herrschen geboren ist; sie ermuthigt Celia, schilt den armen Probstein, welcher nach seinen verlassenen Bequemlichkeiten jammert, und thut alles mit einer Selbstlosigkeit, welche sie schon besser zu schätzen im Stande ist. Sanfter im Glück als im Unglück, verhindert sie ihn, Corinnus mit Verachtung zu behandeln, und hört die Klagen von Silvius voll Mitgefühl an. Die mit sich selbst beschäftigte, beinahe egoistische Rosalinde des Hofes ist nicht mehr, und an ihrer Stelle haben wir eine entzückende, sympathische Frau, die Mühsal mit Ergebung trägt und die eigene und fremde Last erleichtert durch einen natürlichen Sinn für Humor, mit dem sie eine lächerliche Seite auch in den unerfreulichsten Lagen herausfindet.

Sie ist ungeduldig, ein festes Heim für ihre Gesellschaft zu begründen, und als sie hört, daß eine Heerde und Weiden zu verkaufen sind, versucht sie sie andern Käufern vorweg zu erstehen, „besteht's mit Redlichkeit“; es ist keine Spur eines Usurpators in ihr. Celia stimmt ihr bei, und in vornehmer, damenhafter Unkenntniß aller Meierei-Verhältnisse, ner Vortheile und Kosten, welche dem alten Schäfer so einfach und klar erscheinen, fügt sie hinzu: „Wir geben dir höhern Lohn, ich liebe diesen Ort und brachte willig meine Zeit hier zu“.

Bis jetzt hat Rosalinde nichts von Orlando's Liebe für sie gewußt, und wie sie überall im Wald Elegien und Oden ausgestreut findet, fürchtet sie — obgleich sie hofft, daß sie von ihm sind — er möchte nur ihren Namen benutzen als Hilfsmittel für poetische Darstellung nach der Sitte der galanten Höflinge jener Zeit. Dann kommt ein hübsches Pröbchen weiblicher Fechtkunst; Celia wünscht Rosalinde die Neuigkeit von Orlando's Ankunft mitzutheilen und zu entdecken, welche Gefühle sie jetzt für ihn hegt und beginnt mit einer gleichgültigen Frage, die ja nach Wunsch aufgefaßt werden kann: „Hast du diese Verse gehört?“ und Rosalinde, welche nichts dringender

wünscht, als von ihnen zu sprechen, antwortet mit ausführlicher Kritik. Celia fährt mit heimlichem Vergnügen fort: „Räthst du, wer es gethan hat?“ Rosalinde heuchelt Unwissenheit: „Ist es ein Mann? — Celia: Mit einer Kette um den Hals, die du sonst getragen hast. Veränderst du die Farbe?“

Dennoch will sich Rosalinde nicht zwingen lassen, den Namen auszusprechen, den sie so gern hören möchte; sie würde sich zu sehr schämen, wenn ihre Hoffnungen unbegründet wären, und sie besitzt auch ihr Theil der natürlichen Schüchternheit, welche ein junges Mädchen zuerst vor ihrem Geliebten zurückschrecken läßt.

Dann kommt sie mit Fragen an die Reihe, während Celia ihr die gewünschte Auskunft vorenthält mit schadenfrohem Vergnügen an ihrer Unruhe; aber als sie endlich die Nachricht erfahren hat, ruft Rosalinde mit einem reizenden Gemisch von Humor und weiblicher Scham: „Ach, liebe Zeit! was fange ich nun mit meinem Wamms und Hosen an?“

Diese kleine Scene zeigt uns die Zartheit und das weibliche Gefühl der Heldin, welches vergessen werden konnte über der heiteren Dreistigkeit, mit der sie die Rolle des Pagen spielte. Rosalinde will, als sie mit Orlando spricht, entdecken, ob er die Verse gemacht hat, und was er für sie fühlt; aber er durchkreuzt in unerwarteter Weise ihre Absicht. Sie führt ihre angenommene Rolle so gut durch, daß, obgleich er ihre Aehnlichkeit mit der Dame seines Herzens bemerkt, er in ihr nur ein kluges Bürschchen mit scharfer Zunge sieht. Wenn sie daher von treuen Liebenden spricht, ruft er nicht aus, wie sie gehofft hat: „Solch einer bin ich, —“ er erwiedert mit gut gelaunten Erklärungen des Wortes „träge“ und enttäuscht sie wieder und wieder. Er patronisiert den lebhaften Knaben, giebt sich Mühe, ihn zum Reden zu bringen; während sie, in der Absicht, die Unterredung zu verlängern, und mit dem Wunsche, in seiner Gegenwart zu glänzen, ihr ganzes Licht leuchten läßt und ihn schließlich so weit interessiert, daß er fragt: „Wo wohnt ihr, artiger junger Mensch?“

Bei diesem ersten entgegenkommenden Schritt macht sie ihren einzigen Fehler: „Bei dieser Schäferin, meiner Schwester; hier am Saume des Waldes, wie Fransen an einem Rock“. Ein so weibliches Bild genügte, um sie zu verrathen; aber Orlando's Frage war zu harmlos gestellt, um das Versehen zu merken, nur schien es ihm wohl, als klänge ihre Antwort nicht ganz wahr, und reizte ihn weiter zu forschen und ihre feine Aussprache zu erwähnen. Sie versucht nun, die Frauen im Allgemeinen zu verleumden, um ihn zu

veranlassen, sie im Besonderen zu vertheidigen. Vergebliche Wünsche! Er bittet um Aufzählung ihrer Fehler, indem er hofft, neue Serien von humoristischen Skizzen zu erhalten, wie er schon von ihr gehört hat. Sie erlaubt ihm aber nicht von dem Punkt abzuschweifen, zu dem sie ihn hinlenkt. Indem sie ihn gezwungen hat, über Frauen zu sprechen, benutzt sie diese Gelegenheit meisterhaft, ihren eigenen Namen vorzubringen, und scheinbar seiner Liebe nicht trauend, entlockt sie ihm die ersehnte Versicherung: „Schöner Junge, ich wollte, ich könnte dich glauben machen, daß ich liebe". Sie besitzt genug Selbstbeherrschung, um sich nicht zu verrathen, und spricht ihr Entzücken in dem Räthselwort aus: „Mich das glauben machen? Ihr könntet es ebenso gut eure Liebste glauben machen, was sie zu thun williger ist, dafür steh' ich euch, als zu gesteh'n, daß sie es thut. Das ist einer von den Punkten, worin die Weiber immer ihr Gewissen Lügen strafen".

Sie behält ihre Geistesgegenwart mit einem gelegentlichen Anflug von Selbstverspottung. Ein anderer seltsamer Punkt in dieser Rede ist, daß sie, obgleich beinahe kraftlos durch ihr übermüthiges Gefühl, doch im Stande ist, das in ihrer Seele vor sich gehende Drama von außen zu beobachten, gleichsam, als trüge es sich in der Seele einer andern Person zu. Dies ist eine den Künstlern eigenthümliche Stellung, welche instinktiv ihre eigenen Gefühle und Erfahrungen studieren für zukünftigen Gebrauch, auch wenn diese Gefühle sie überwältigen. Man sieht daraus die Geistesrichtung des Dichters, denn es ist eine Thatsache, die nicht leicht von anderen als von Künstlern verstanden wird, und es stempelt Rosalinde zur geborenen Schauspielerin. Shakespeare zeigt uns viele Frauen in Verkleidung, aber keine trägt sie so mühelos, keine versetzt sich so ganz und so freudig hinein, wie diese glänzende Amazone, und ebenso vollkommen wurde dle Rolle, welche sie an ihres Onkels Hof spielen mußte, durchgeführt, nur weniger zu ihrer eigenen Befriedigung. — Sie fragt Orlando listig aus, da sie immer mehr Versicherungen seiner Treue hören will, und wieder kommt ein Ausbruch von Freude verschleiert unter Spottreden; indem sie sich unter die Zuchtmeister rechnet, die ebenfalls verliebt sind, scheint sie sich selbst als hoffnungslos verliebt hinzustellen. Mit dem feinsten Takte macht sie einen Vorschlag, welcher unter dem Vorwande, ihn von seiner Thorheit zu heilen, beständige Zusammenkünfte mit ihm herbeiführen wird.

Es ist keine Spur von Bitterkeit in dieser Scene. Rosalindens Worte sind voll Fröhlichkeit und Leichtherzigkeit, und wir wissen

kaum, ob wir mehr ihre geistigen oder weiblichen Eigenschaften bewundern sollen: ihren scharfen Blick in die menschliche Natur, den vollendeten epigrammatischen Glanz ihrer wohlgesetzten Reden, den sichern Takt, mit dem sie die ganze Begegnung beherrscht, indem sie den nichts ahnenden Orlando dazu bringt, alles zu thun und zu sagen, was sie wünscht, oder ihre warme Zuneigung, ihre echte Bescheidenheit und mädchenhafte Beherrschung. Der Weg treuer Liebe war nicht ohne Rauhheiten für Rosalinde; sie und Celia fangen bald an, an Orlando's Treue zu zweifeln. Sie, die die wahre Thatsache kannten, machten sich nicht klar, daß man von Orlando nicht erwarten konnte, er werde seine Verabredungen mit dem Jüngling Ganymed, auch wenn er mit ihm von seiner Geliebten reden konnte, so pünktlich einhalten, wie er es mit der Geliebten selbst gethan haben würde; noch, daß die Kälte seiner Küsse, der leere Schall seiner Liebesbetheurungen, die seine Schwüre „nicht zuverlässiger klingen ließen als das Wort eines Bierschenken — sie bekräftigen beide falsche Rechnungen", aus demselben Grunde stammten. — Rosalinde ist dicht vor dem Weinen, bereit, ihn in einem Athem anzuklagen und zu vertheidigen. Celia zeigt sich wieder einmal als kluge und treue Freundin. Voller Sympathie und empört über den falschen Geliebten, welcher ihre Muhme betrügt und quält, will sie sie nicht in einer hoffnungslosen Leidenschaft bestärken; sie sucht durch scherzhaften Spott davon abzulenken, und durch das Heilmittel zeitgemäßer Verweise hilft sie ihr, das Zusammensinken zu vermeiden, welches ihr Geschlecht verrathen haben würde.

In diesem Zustande aufgeregter Gefühle werden sie Zeugen der unglücklichen Werbung von Silvius.

Es ist bemerkenswerth, daß Rosalinde gewöhnlich in Prosa spricht, wenn sie nicht tief bewegt ist. Obgleich ihre romantischen Abenteuer, ihre Schönheit, ihr glänzender Witz und ihre glückliche Natur sie zu einer der poetischesten Erscheinungen des Stückes machen, ist ihr Geist durchaus nicht der eines Dichters. Hans Andersen sagt in den 'Galoschen des Glücks', daß manche Leute von Natur Dichter sind, und ihre Gefühle, Beobachtungen und Erfahrungen besitzen, aber daß der der sogenannte Poet ist, welcher ein Gedächtniß für diese Eindrücke besitzt und sie in Worte übersetzen kann. Keiner von beiden Fällen paßt auf Rosalinde. Mit unversiegbarem Humor und ausgezeichnetem Verstande begabt, sieht sie Menschen und Dinge in richtigem Licht, und in der Regel sind es die Schwächen und Eigenthümlichkeiten der Leute, welche ihre Aufmerksamkeit erregen. Als

sie ihre Schafhürde kaufte, sah sie nur die praktische Seite der Sache; für sie waren die Ardennen ein „verlassener Ort“, an dem Nahrung und Unterkunft gesucht werden mußte. Shakespeare legt auch nicht eine Anspielung auf dessen Lieblichkeit in ihren Mund; es ist Celia, welche diesen Reiz empfindet, und sie leitet Oliver so poetisch nach ihrer Hütte. Die Schönheit von Rosalindens Sprache liegt in ihrer Glätte, in der Uebereinstimmung von Wort und Gedanken; äußeren Schmuck besitzt sie nicht. Einem solchen Geiste, wie dem ihrigen, ist Prosa die natürlichste und passendste Ausdrucksweise; aber wenn das schlummernde Feuer in ihr durch Aerger, Empörung oder durch Liebe geschürt wird, dann ändert sich ihre Sprache: ihre Erregung hebt sie über sich selbst hinaus; sie lebt Poesie, ohne es zu bemerken, und wenn etwas sie tief bewegt, dann spricht sie in Versen.

Ein solcher Moment ist jetzt gekommen. Unbemerkt hat sie die freiwillige Qual des armen Silvius gesehen; die Ziererei und Grausaumkeit seiner Geliebten reizen den Zorn der verkleideten Prinzessin, und sie unterbricht das erstaunte Paar mit von Zorn und Empörung beflügelten Worten. Was für ein Recht hat diese Dorfschöne, sich mit ihren ländlichen Reizen so zu brüsten, daß sie „den Unglückseligen kränkt und höhnt“. Wie darf sie so eine innige Liebe verachten, während Rosalinde die ihrige an einen wahrscheinlich treulosen Gegenstand verschwendet? „Fallt auf die Kniee, dankt Gott mit Fasten für 'nen guten Mann —“ so ruft sie und geißelt von Neuem die Eitelkeit und Anmaßung, welche allein der Grund sind, daß Phoebe's Herz ungerührt bleibt. Phoebe's Schönheit war von einer Art, welche Rosalindens vollendetem Ideal wenig gleichkam, und sie war daher nicht gerade geneigt, sie zu bewundern, aber ihr angeborener Haß gegen allen Humbug und ihre Wahrheitsliebe empören sich gegen die Falschheit und Grausamkeit des Weibes.

Jacques wird von ihr wie irgend ein naturhistorisches Wunder betrachtet. Seine angenommene Weisheit, seine grundlose Melancholie, welche er im Verkehr mit ihr ausläßt, sein Dunkel und seine Selbstüberhebung sind ihr sofort klar und erregen nur ihr Lachen und ihre Verachtung; für sie ist das Leben so wirklich und interessant, wie es für ihn schwankend und inhaltslos ist. Niemand würde errathen, daß kaum eine halbe Stunde verflossen ist seit ihrer stürmischen Unterredung mit Phoebe, oder daß sie sich auch jetzt über Orlando's Abwesenheit grämt, so heiter spricht sie. Aber sie ist durch ihre höfische Erziehung daran gewöhnt, nur die Oberfläche ihres Wesens zu zeigen; die Stärke und Bewegungen ihrer inneren Gefühle kann meist nur

errathen oder gefolgert werden: daher erscheint sie kälter als sie wirklich ist.

Sobald sie mit Orlando allein ist, kann sie den Unwillen, der ihr im Herzen und auf der Zunge brennt, nicht mehr zurückhalten. Sie ist nicht dazu angethan, Unrecht mit demüthiger Unterwürfigkeit zu ertragen oder ihren Aerger mit kalter Vernunft zu unterdrücken. Sie wirft ihm nicht nur seine Unaufrichtigkeit vor, nein, auch seine Armuth und Eifersucht, welche, wenn sie überhaupt existierte, auf ihrer Seite stärker war als auf der seinen.

Orlando's Anziehungskraft für sie besteht in seiner geraden, ehrlichen Natur, und daß er sich unpünktlich zeigt, ist ihr ein Schmerz, nicht nur, weil sie ihn früher herbeiwünschte, sondern weil er ihr Ideal nicht erfüllte. Er hatte sein Versprechen nicht gehalten; daraus schließt sie, daß er sie nicht ehrlich liebt, und sie würde im Recht gewesen sein, wenn er gewußt hätte, daß sie wirklich seine Rosalinde war.

In dieser Scene finden wir die ersten Spuren ihrer früheren Erfahrungen; die Erinnerung an sie ist aufgerührt worden durch den grausamen Zweifel an ihrem Geliebten. Sie spielt an auf die Unbeständigkeit der Liebe, auf die Sünden und Schwächen der Männer und Frauen; beinahe immer im Scherz und ohne persönliche Bitterkeit; denn seine ruhige Versicherung, daß er fest an ihre Tugend glaube, treibt alle Wolken hinweg. Dies bringt sie mit der Plötzlichkeit, welche einer ihrer großen Reize ist, in eine fröhliche, übermüthige Stimmung. Zuerst gestattet sie „in Festtagslaune", daß er um sie freit, was sie nicht mehr als gern thut, bis er auf eine scheinbare Abweisung gleichgültig antwortet: „So sterbe ich in meiner eigenen Person." Darauf nimmt sie wieder einen sarkastischen neckenden Ton an, den sie vortheilhafter findet als den zärtlichen, welchen er nicht ganz würdigen kann, und so schmäht sie sein Geschlecht sowohl wie das ihre.

Unsere Unterhaltung, auch die lustigste, entspringt in gewisser Weise unserem Leben, besonders bei weiblichen Wesen, und obgleich Rosalinde rein und gut ist, muß sie am Hofe ihres Onkels die Verderbtheit der Welt gesehen haben, oder sie könnte sie nicht so betont haben; — sie würde nicht an sie gedacht haben, und hätte Orlando in anderer Weise geneckt.

Die Beschreibung von „Menschen, die von Zeit zu Zeit gestorben sind und von Würmern verzehrt wurden, aber nicht aus Liebe" ist nicht aus Büchern gelernt worden. Sie ist darauf gekommen durch

etwas, das ihr Leben, wenn auch nur von der Außenseite berührt hat. Selbst fest wie Stahl ist sie in Beziehung gebracht worden mit den Cressidas und Cleopatras der Welt, denn derselbe Gedankengang liegt in den Worten:

> Männer sind Mai, wenn sie freien, und Dezember in der Ehe. Mädchen sind Frühling, so lange sie Mädchen sind, aber der Himmel verändert sich, wenn sie Frauen werden. Ich will eifersüchtiger auf dich sein, als ein Turteltauber auf sein Weibchen, schreiichter als ein Papagei, wenn es regnen will, grillenhafter als ein Affe und ausgelassener in Gelüsten als eine Meerkatze. Ich will um nichts weinen, wie Diana am Springbrunnen, und das will ich thun, wenn du zur Lustigkeit gestimmt bist; ich will lachen wie eine Hyäne und zwar, wenn du zu schlafen wünschest ... Je klüger, desto verkehrter. (Akt IV, Sc. 1)

und

> Doch weigr' ich. Frau'n sind Engel stets, geworben;
> Ahnung ist Lust, doch im Genuß erstorben.
> Nichts weiß ein liebend Mädchen, bis sie weiß,
> Allein das Unerreichte steh' im Preis:
> Das nie erhört, das Glück so groß im Minnen,
> Als wenn Begier noch fleht uns zu gewinnen;
> Drum folg' ich diesem Spruch der Liebessitte,
> Gewähren wird Befehl, Versagen Bitte —
> Und mag mein Herz auch treue Lieb' empfinden,
> Nie soll ein Blick, ein Wort sie je verkünden.
> Troilus und Cressida. Akt I, Sc. 2.

Charmion räth Cleopatra Antonius zu behandeln:

> Gebt immer nach, laßt euch von ihm nur führen.
> *Cleopatra.* Thörichter Rath! Der Weg, ihn zu verlieren! —

Der einzige Unterschied besteht darin, daß Rosalinde diese Lektion anwendet auf das Fesseln eines Gatten; die beiden anderen aber auf das Sichern eines Liebhabers. Wenn sich das Gespräch eines reinen Weibes auf die Schlechtigkeit der Welt richtet, so will das, wie auch hier, oft sagen, daß sie Dinge gesehen oder gehört hat, welche sie erschreckt und geschmerzt haben, von denen sie wünscht, sie nicht für wahr halten zu müssen, durch die sie aber für den Augenblick einen übertriebenen Eindruck des Bösen erhalten hat, ohne das Gegenwicht des Guten gelten zu lassen, das für sie ganz ausgelöscht zu sein scheint.

Der dem Stücke zu Grunde liegende Gedanke ist der Kampf zwischen dem Guten und Bösen; er zeigt sich uns in verschiedenen Gestalten je nach den Naturen der *dramatis personae*, deren Mittel-

punkt Rosalinde ist; Jacques ist der Repräsentant des bösen Elements, Orlando der des guten. Beides zeigt sich aber nie ganz klar. Wie es Euch gefällt soll ein wirkliches Lustspiel sein, daher ist die Bitterkeit der Welt nur hier und da unter der Oberfläche angedeutet. Wir spüren es in der Regelmäßigkeit, mit der einem krankhaften Gedanken durch einen gesunden widersprochen wird, eine schöne That einer häßlichen gegenübergestellt wird. Aber es ist der Grundton von Rosalinden's Charakter und erhält eine höhere Bedeutsamkeit, wenn wir daran denken, daß Shakespeare selbst es hinzugefügt hat; denn in der Novelle von Thomas Lodge '*Euphues Golden Legacie*', aus der er den Stoff genommen hat, ist keine Spur davon vorhanden. Der krankhafte Philosoph Jacques, der weltliche Philosoph Probstein und Amicus, der Sänger von „Die Freundschaft ist falsch“, sind auch Shakespeare's Schöpfungen, während er dem älteren Herzog die ausgleichende Rolle des guten Philosophen gegeben hat. Indem es den Charakter eines ausgezeichneten ländlichen Lustspiels festhält, ist es zugleich des Dichters Protest gegen die Falschheit und Schlechtigkeit der Welt, welche der bittere Kummer, der auf ihm lastete, als er es schrieb, ihm nahe gebracht hatte, und der Name des Stückes zeigt schon, daß es auf verschiedene Weise aufgefaßt werden kann: wie es Euch gefällt.

Rosalinde empfängt die Versicherung von Orlando's Rechtschaffenheit durch das Erstaunen, mit dem er ihre Worte aufnimmt, durch die Energie, mit der er sie selbst vertheidigt, und sie lernt verstehen, wie vollkommen er dem Ideale gleicht, das sie sich von ihm gemacht hat. Shakespeare wollte einmal einen ganzen Helden schildern in Orlando, tapfer, ehrlich, großmüthig und immer bereit zu vergeben: er lehnt sich gegen Ungerechtigkeit auf, aber sie verbittert ihn nicht. Mit gesundem Menschenverstande, welcher weder die kränkelnde Philosophie von Jacques, noch eine übermäßige Schätzung der Thorheiten und Sünden des Lebens aufkommen läßt, in frischester Jugend prangend, mit einer ganz kleinen Spur von Eitelkeit in seinen Versen und Phantasie in seiner Liebe, ist er ganz der Mann, ein Mädchen zu bezaubern, welches zu früh und zu viel von den Irrwegen der Welt gesehen hat. Wir finden ihn vielleicht ein wenig langweilig, aber für Rosalinde ist er nicht allein ein Ideal, sondern eine Offenbarung.

Silvius ist ein Räthsel für Rosalinde; sie kann seine vollkommen selbstlose Liebe nicht begreifen, welche im Stande wäre, dem geliebten Gegenstand auf Kosten des eignen Herzens ihr Sehnen zu

erfüllen, und der Unrecht erleiden kann ohne einen Gedanken an Wiedervergeltung. Zuerst kommt sie mit ihrem gewöhnlichen Mißtrauen auf den Gedanken, daß er die Briefe, welche er überbringt, gefälscht habe, um zu entdecken, ob Ganymed geneigt ist, Phoebe's Liebe zu erwidern. Um zu sehen, ob er den Inhalt kennt, giebt sie ganz etwas Anderes an, als was darin steht und fügt mit Nachdruck hinzu:

Ihr Herz ist nicht der Hase, den ich jage: . . . .
Hört Schäfer, diesen Brief habt ihr erdacht.

Nicht zufrieden mit seiner ernsthaften Verneinung, liest sie sie laut vor, indem sie den Sinn durch ihre Hinzusetzungen ganz verdreht, bis die tiefe Traurigkeit seiner Worte: „Nennt ihr das schelten?“ sie zwingt, an seine Unschuld zu glauben. Sein Kummer erfüllt Celia mit großem Mitleid; Rosalinde in ihrer jugendlichen Energie verachtet ihn beinah, „da die Liebe einen so zarten Wurm aus ihm gemacht hat“. Sie würde nicht so demüthig eine so schlechte Behandlung ertragen haben; aber sie ist auch zu gut von Herzen, um ihn nicht auch zu bedauern, und ihrer Natur folgend drückt sie dies thätig aus, indem sie der Schäferin eine Botschaft sendet: „Wenn sie mich liebt, befehle ich ihr an, dich zu lieben; wenn sie nicht will, so habe ich nichts mit ihr zu thun, es sei denn, daß du für sie bittest.“ Rosalinde kann und mag keine Neigung für Phoebe empfinden; ihre Grausamkeit, ihre Dreistigkeit und angenommenen Damenmanieren stoßen die Prinzessin ab und rufen den einzigen Zug von Verachtung hervor, den wir an ihr bemerken:

Ich sah wohl ihre Hand: sie ist wie Leder,
'ne sandsteinfarb'ne Hand; ich glaubte in der That,
Sie hätte ihre alten Handschuh an,
Doch waren's ihre Hände, sie hat Hände
Wie eine Bäu'rin.

Solch ein Ausbruch ist ungewöhnlich bei Rosalinde, die gegen jeden freundlich und höflich ist und wenig auf ihren Rang giebt, der ihr unbestreitbar immer gehörte.

Erst wenn wir in neue und besondere Beziehungen zu Menschen aus höheren oder niederen Klassen treten, an die wir nicht gewöhnt sind, fällt uns auf, daß wir verschieden von ihnen sind. Diese Scene ist fast ganz in Versen geschrieben; theils weil Silvius meist in dieser Form spricht, theils weil Rosalinde bewegt und aufgeregt ist. Sobald sie einsieht, daß er nicht versucht hat, sie zu betrügen, beruhigt sie sich und kehrt zur Prosa zurück.

Wir gelangen wieder zum Versmaß bei dem Bericht von Oliver's Reue und Orlando's Verwundung. Es zeigt uns die Stärke von Rosalindens Liebe, daß, obgleich sie sich tapfer gehalten hat beim Anhören der Erzählung und weiß, daß er wohl ist und „sich stärker fühlte", sie doch in Ohnmacht fällt beim Anblick seines Blutes. Sie erholt sich aber mit ihrer gewöhnlichen kurzen Entschlossenheit, und noch ganz blaß und zitternd ruft sie aus: „Ach, Herr, jemand könnte denken, das hieße sich recht verstellen." Im Augenblick der Noth kommt Celia wieder hilfsbereit zum Vorschein; erschreckt und erstaunt von der plötzlichen Schwäche derer, die ihr so lange Stütze und Leitung war, verräth sie sie alle beinahe durch ihren unwillkürlichen Ausruf: Cousine!

Die süße Celia hat nun selbst einen Geliebten in Oliver gefunden und wir fühlen, daß ihr sanftes Wesen zu seinem etwas herrschsüchtigen Temperament viel besser passen wird als zu dem ruhigeren weniger selbstbewußten Orlando. Es ist kein Grund vorhanden, die Plötzlichkeit dieser Angelegenheit in Frage zu stellen, wie es einige Kritiker gethan haben. Liebe auf den ersten Blick ist nichts Seltenes bei Shakespeare, und Celia hat gar keinen Grund, die Werbung zu verlängern. Es war nothwendig für den befriedigenden Schluß des Lustspiels, daß sie nicht verlassen zurückblieb, nachdem sie in ihrer Selbstlosigkeit ihrer Kindheitsgefährtin zu eignem Glück verholfen und sie dadurch verloren hatte. Auch würde es unmöglich gewesen sein, sie und ihren Freier mehr in den Vordergrund zu stellen, ohne darüber die beiden Hauptfiguren zu vernachlässigen, noch dazu in dem Augenblicke, wo ihre Liebesgeschichte den Höhepunkt erreicht hat, da Celia ja mit ihnen auf derselben Stufe steht. Silvius und Phoebe, Probstein und Käthchen sind absichtlich in eine andere Sphäre gestellt, indem die einen das ländliche und die andern das niedrig komische Element verkörpern. Daher können ihre Angelegenheiten eingehender behandelt werden, ohne dem Hauptinteresse des Stückes zu schaden.

Celia's Schicksal ist entschieden, noch bevor Rosalinde überhaupt der Liebe Orlando's sicher ist. Wenn sie auf ihre Verstellung anspielt, dann antwortet er kaum, er beneidet seinen Bruder zu sehr um sein Glück, um Ganymed's nachgeahmte Koketterie zu beachten; aber als er in echtes, unverfälschtes Bedauern ausbricht über seine Lage, da erhält sie die Versicherung, welche sie so lange erwartet hat. Sie entdeckt sich ihm nicht sogleich, wie eine weniger vorsichtige und weniger bescheidene Natur gethan haben würde; sie wartet, bis sie

sich ihm in ihrer eigenen Kleidung und mit der vollen Zustimmung ihres Vaters geben kann. Ebenso wenig beugt sie sich aber vor ihm, als ihrem Herrn und Gebieter, wie Portia und Julia. Sie ist für ein solches Ausströmen von Liebe und Gefühl nicht geschaffen. Es würde auch wenig passen zu ihrer unabhängigen Natur, die, wie schon erwähnt, nachdem sie Orlando gewonnen hat, ihre ganze Energie aufbieten wird, um ihn für immer zu fesseln. Aber was sie sagt, ist viel charakteristischer für sie: „Ich weiß, ihr seid ein Edelmann von guten Gaben.“ Und da sie weiß, daß er in jeder Beziehung ihrem Ideal entspricht, so soll er, wenn er Rosalinde wirklich liebt, sie auch besitzen.

Es ist nicht uninteressant, Rosalinde mit Beatrice zu vergleichen, dem Charakter, der ihr aus allen Stücken Shakespeare's am ähnlichsten ist. Die erste nimmt den Stoff für ihren Witz aus ihrer Erfahrung an Menschen und Dingen, die zweite aus vorübergehenden Worten und Ereignissen, welche ihrer lebhaften Phantasie und ihrem raschen Worte Nahrung bieten. Beide haben einen klaren Blick; aber Rosalinde hatte viel mehr Grund und Zweck, diese Macht zu benutzen, Beatrice lebte sorglos in ihres Onkels Heim, ihre Welt ist die beschränkte eines glücklichen jungen Mädchens vornehmer Gesellschaft mit einem großen Kreise von Bekannten. Beatrice verspottet ihre Verehrer; aber sie ist eine vertrauendere Natur, und kennt Rosalindens Zweifel an ihre Aufrichtigkeit und Glaubwürdigkeit nicht. Auch gewinnen in Rosalindens schärferem Geist die Eindrücke eine bestimmtere, genauere Gestalt und sie neigt weniger zu der muntern Uebertreibung, die Beatrice so sehr liebt. Beide sind thatkräftig, praktisch und voll von gesundem Menschenverstand. Auch hat jede eine Freundin von ruhigerer, zurückhaltenderer Gemüthsart zur Seite; aber Beatrice ist wohl etwas weniger leidenschaftlich, sicher aber von liebevollerem Wesen. Bei Rosalinde überwiegt die Leidenschaft die Liebe; und wenn sie auch ebenso treu und gut ist, würde sie nie eine so hingebende oder zärtliche Freundin für eine ihres Geschlechts gewesen sein: sobald sie Orlando erblickt hat, ist die Liebe zu ihrem Vater zu Ende, die nur in ihrer Phantasie und durch das Brüten über das ihm und ihr angethane Unrecht genährt wurde. Beatrice liebt Benedict ausschließlich und doch ist ihre Zuneigung für Hero bis zum Schluß so innig und thätig wie immer, während diese während des ganzen Stücks der passive Theil in dieser Freundschaft ist.

Helena. (Ende gut, Alles gut.)

Shakespeare hat uns sein genaues Studium der weiblichen Natur wohl an keinem Charakter so deutlich gezeigt, wie an dem der Helena in Ende gut, Alles gut. Sie hat einige ihrer Erklärer zurückgestoßen durch die Mittel, welche sie zur Verfolgung ihrer Zwecke anwendet, und wieder die übertriebene Bewunderung von andern erregt; aber fast allen ist sie mehr oder weniger ein Räthsel. Rein, bescheiden, liebevoll und treu wird sie Bertram's Gattin durch List und gegen seinen Willen, sie erringt die Herrschaft über ihn, indem sie scheinbar eine unedle Intrigue befördert, und doch verwirkt sie niemals die Achtung und Liebe ihrer Freunde.

Ihr Charakter ist nicht gerade ein häufig vorkommender und doch sind wir gewöhnt, ihn als Typus einer Klasse zu betrachten: den der entschlossenen, taktvollen Frau, welche sich jedes Mittels bedient und sich jeder Demüthigung und Mühseligkeit unterzieht, um ihren Zweck zu erreichen. Da sie aber die wirkliche Macht dem bloßen Schein derselben vorzieht, so zwingt sie niemals die, welche sie beherrscht, ohne daß diese es ahnen, die Kraft und die Bedeutnng ihrer Klugheit zu merken.

Wenn schlechte Neigungen mit solcher Natur vereint sind, dann wird diese Frau eine vollständige Intriguantin; ist sie arm, eine erfolgreiche Abenteurerin; wenn aber, wie bei Helena, die guten Eigenschaften überwiegen, dann hat sie die Oberherrschaft bei jeder Angelegenheit oder Unternehmung, mit denen sie in Berührung kommt, um so sicherer, als ihre Macht und die Quelle, aus der sie entspringt, den Meisten verborgen sind. Sie regiert ihr Haus und seine Bewohner, als despotischer Herrscher über ergebene Unterthanen, oder sie leitet mit glücklichem Erfolg weitgehende soziale oder Wohlthätigkeitsunternehmungen; aber ob gut oder schlecht, wehe denen, welche sich gegen sie auflehnen, denn sie ist ein gefährlicher Feind.

Helena ist kein Kind des Glücks. Sie ist Mündel und Gesellschaftsdame der Gräfin von Rousillon; ihr Vater, welcher deren Arzt war, ließ sein verwaistes Kind in ihrem Schutze zurück. Arm und von geringem Interesse für alle, mit Ausnahme ihrer Beschützerin, zwingt Helena die Menschen und die Verhältnisse dazu, ihr zu dienen, und zwar nur durch ihre Klugheit; sie benutzt keine der Waffen, mit denen die Natur sie so reich ausgestattet hat. Jung und von hervorragender Schönheit, die viel Bewunderung hervorruft, scheint sie sich dieses Vorzuges kaum bewußt, und die häßlichste

Frau könnte nicht weniger Selbstgefühl besitzen als sie. Uebrigens liegt ihre Macht auch nicht in ihrer Schönheit; es ist bemerkenswerth, daß, obgleich oft davon gesprochen wird, wir doch nicht so davon beeinflußt sind, wie bei Rosalinde. Sie imponiert uns mit ihrer Klugheit, Festigkeit und der Redlichkeit ihres Vorhabens, mit ihren ungewöhnlichen praktischen Talenten, der Abwesenheit jeglicher Uebertreibung oder Kleinlichkeit; darin liegt auch der Grund, daß jeder geneigt ist, sich auf sie zu stützen und von ihr leiten zu lassen, Männer wie Frauen, Groß und Klein.

Ihre größte Macht aber, ohne welche ihr ihre andern Gaben wenig nützen würden, ist ihr fester Wille, welcher in der Verfolgung seines Zieles niemals nachläßt. Für ein Wesen wie Helena hat es wenig Reiz, weich gebettet zu sein und in Glanz und Freude zu leben; sie würde aber alles opfern, um ihren Willen durchzusetzen, mit einer Hartnäckigkeit, die ihr angeboren ist, obgleich sie sich ihrer auch bewußt ist und deren Kraft dadurch verdoppelt und verdreifacht wird. Die große Entschlossenheit und die Hingebung, mit der sie ihren Herzenswunsch zu erfüllen sucht, machen sie oft blind gegen den wahren Charakter der anzuwendenden Mittel. Darin liegt die wahre und beste Entschuldigung für die Art und Weise, mit der Helena ihren Bertram gewinnt.

Schon in der ersten Scene erfahren wir, daß sie den jungen Grafen nicht nur liebt, sondern entschlossen ist, ihn zu heirathen. Was ihr unsere Achtung erhält, ist, daß ihre Liebe, wenn auch übel angebracht, echt und rein ist: es ist keine Spur von Ehrgeiz darin, sie liebt ihn nur um seiner selbst willen, und würde ebenso gehandelt haben, wenn er nur des Grafen Begleiter gewesen wäre. Sie ist sich vollständig bewußt der zwischen ihnen befindlichen Kluft, aber obgleich ihre Liebe dadurch einen Hauch von Romantik und Poesie bekommt, denkt sie doch gar nicht daran, sich mit ihrem unerreichbaren Stern auf eine Stufe zu stellen; sie ist traurig und bedrückt durch den Unterschied zwischen seiner Größe und ihrer Niedrigkeit.

Sie hat einen Vortheil für sich; sie versäumt niemals eine günstige Gelegenheit und macht sich nie einen Feind. Da Bertram Abschied nimmt, steht sie, in Thränen schwimmend, neben der Gräfin und hört von der Krankheit des Königs. Sie erinnert sich, daß sich unter ihres Vaters Rezepten eiu unfehlbares Heilmittel gegen dieses Leiden befindet, und auf diese schwache Hoffnung gründet sie ihren Plan. Er nimmt nicht sofort Gestalt an; man merkt noch nichts

davon in ihrem ersten Selbstgespräch; aber während der Scene entwickelt er sich in ihrem Geiste. Parolles ist ihr nur anziehend, weil er ihrer Rose nahe ist; sie durchschaut ihn; aber sie merkt den Einfluß, den er auf ihren Gebieter ausübt, und so läßt sie sich herab, mit ihm zu scherzen, um seiner Eitelkeit zu schmeicheln. Er erräth ihr Geheimniß, aber er hat keine Ahnung von ihrem Plan, welcher zu kühn und unwahrscheinlich war, um Verdacht zu erregen. Sie hat ihr ganzes Vertrauen darauf gesetzt, und hat auch ein Recht dazu; denn sie verdankt ihre Sicherheit langer und erfolgreicher Uebung. Sie frohlockt über die baldige Erfüllung ihrer Wünsche und kann sich nicht enthalten, schon davon zu sprechen, was sie alles ihrem Bertram sein wird. Es ist wunderlich zu beobachten, daß die Liebe sie nicht verblendet hat, und daß der klare Blick, mit dem sie ihre Werkzeuge wählt und benutzt, ihr auch den jungen Grafen zeigt, wie er wirklich ist. Er braucht eine Frau, die ihm zugleich Mutter und Freundin ist, Geliebte, Rathgeber, Herrscher und Führer; ohne solche Stütze würde er wie ein steuerloses Schiff umhertreiben, in Gefahr schweben, an jedem versunkenen Felsen zu stranden. Helena, welche auf das ehrlichste sein Glück wünscht, glaubt, daß sie allein das rechte Weib für ihn sei. Indem sie sich seine Feindin und Verrätherin nennt, sein süßes Unglück, zeigt sie uns, daß sie, soweit als möglich, ihren Plan ausgedacht hat. Sie verwirrt Parolles beinah, und mit heitern Worten, von denen er nicht recht weiß, ob sie ihn damit auslacht oder ihm schmeicheln will, läßt sie ihn gehen. Dann folgt die Rede, welche den Schlüssel zu ihrem Charakter enthält. Sie vertraut nicht auf unsichere Möglichkeiten; aber sie ist entschlossen jedes Mittel zu benutzen, welches sich ihr darbietet, um ihre Zwecke zu fördern:

Oft ist's der eigne Geist, der Rettung schafft,
Die wir beim Himmel suchen. Uns'rer Kraft
Verleiht er freien Raum, und nur dem Trägen,
Dem Willenlosen, stellt er sich entgegen.
— — — — — — — — — — — — —
Wer klügelnd abwägt und dem Ziel entsagt,
Weil er vor dem, was nie gescheh'n, verzagt,
Erreicht das Größte nie. Wann rang nach Liebe
Ein volles Herz, und fand nicht Gegenliebe?
Des Königs Krankheit — täuscht mich nicht Gedanken;
Ich halte fest und folg' euch ohne Wanken. (Akt I, Sc. 1.)

Die Scene mit der Gräfin ist sehr zu beachten. Es ist der Wendepunkt des Unternehmens; wäre sie dagegen gewesen, hätte sie

es sofort unterdrückt, da sie vollständige Macht über ihr Mündel besaß. Es ist kein Wunder, daß Helena weinte und zitterte, als sie fühlte, daß ihre Leidenschaft und ihr Plan entdeckt waren; sie fürchtete, diese übergroße Zärtlichkeit, der Tochtername, den ihr die Gräfin gab, würden das Vorspiel zu einem Befehl sein, nicht mehr an ihren Adoptivbruder zu denken. Niemals war die Kluft zwischen ihnen so unübersteiglich groß erschienen; sie fühlt die Demuth wirklich, welche sie ausdrückt; denn bei allem Selbstvertrauen sind Helena's Augen durch keinen Anflug von Stolz geblendet, sie sieht die Dinge im Leben, wie sie wirklich sind, und darin liegt ein weiteres Geheimniß ihres Erfolges. Sie ist bestrebt, den Zorn der Gräfin abzulenken, ihr Mitleid zu erregen und sucht ihr Geheimniß mit so vielen Wendungen und Seitensprüngen zu vertheidigen, wie ein gehetzter Hase.

Mit weiblichem Scharfblick hat die ernste, erfahrene Matrone seit langem diese aufkeimende Liebe erkannt; aber sie hat die höchste Meinung von ihrem Mündel und deren Herkunft, sie sagt von ihr: „Ihre Tugend ist ihr angestammt, ihre Herzensgüte hat sie sich erworben."

Die Gräfin ist sich der Schwäche ihres geliebten Sohnes wohl bewußt, die ihn fähig macht, „sein gut geartet Herz durch schlechten Rath zu verderben" in böser Gesellschaft. Sie fühlt, daß ihr Sohn in keine bessern Hände kommen kann, als in die der Tochter des armen Arztes, für welche sie die Liebe einer Mutter empfindet. So giebt sie denn, nachdem sie dem zitternden Mädchen das Geständniß ihrer Liebe entlockt hat, stillschweigend ihre Zustimmung zu deren Plan, versieht sie mit Mitteln für die Reise, mit Begleitern, die ihr ein standesgemäßes Auftreten am Hofe ermöglichen, und mit Empfehlungsbriefen an einflußreiche Freunde, um ihr dort die Wege zu ebnen und ihr den Eintritt beim König zu verschaffen. Es ist bemerkenswerth für die Weltklugheit beider Frauen, daß Helena nur den scheinbaren Grund ihrer Reise nach Paris angiebt, die Heilung des Königs, obgleich sie genau weiß, daß die Andere ihren wirklichen Zweck errathen hat. Würde der Plan mißglückt sein, so würde die Thatsache, daß sie davon mit einander gesprochen hatten, es dem Mädchen schwer, ja beinah unmöglich gemacht haben, wieder in den Schutz des befreundeten Hauses zurück zu kehren.

Wir sehen hier, wo und von wem Helena das feine Taktgefühl gelernt hat, das sie besitzt, genau zu wissen, wann zu sprechen und wann zu schweigen, und wie man sich in der Gegenwart der

Höchsten und Geringsten zu benehmen hat. Das Zusammenleben mit dieser hochgebildeten Frau hat sie wahrscheinlich gelehrt, daß es der Natur möglich ist, „des Glückes weitesten Raum zu vereinigen, daß sich das Fernste küßt wie Gleiches nur", eine Lehre, welche damals viel mehr sagen wollte, als jetzt, wo sie allgemein in der Luft liegt; wir können in der That von der Gräfin mit ihrem Herzen, ihrem guten Verstand, ihrer angebornen Liebenswürdigkeit und Würde, sagen, daß „sie zu kennen eine edle Erziehung war".

Wir sehen die Früchte dieser Erziehung in der Scene mit dem Könige. Mit bescheidener Dreistigkeit und freundlicher Festigkeit, die ihre Hilfe nicht aufdrängen will, bewegt sie den König zuletzt doch, ihr Mittel wenigstens zu versuchen, in einer Weise, die auch den eigenwilligsten Monarchen nicht beleidigen kann.

Man hat oft gedacht, daß die gereimten Stellen einem früheren Stück angehören, welches wahrscheinlich den Namen trug: „Gewonnene Liebesmüh" *Love's Labour's Won.* Sie sind entschieden schwächer, weitschweifiger und weniger charakteristisch als die späteren, mitunter sogar etwas alltäglich, und zeigen Helena schwatzhaft und deklamierend, was sie sicher nicht war. Sie spricht sonst überall das Richtige, und nur soviel als nöthig ist. Sei dem aber, wie ihm wolle, der Meister gestattete, daß diese Zeilen im vollendeten Werke stehen blieben: wir sollten wohl die zum Charakter der Heldin gehörige Dreistigkeit kennen lernen, mit der sie Alles auf eine Karte setzte. Wäre ihr Plan fehlgeschlagen, würde sie ihren Zweck auf ewig verloren haben; der Tadel der Schamlosigkeit wäre das Mindeste gewesen, was sie getroffen hätte, und hätte ihr Mittel geschadet, anstatt zu heilen, würde ihr Leben vielleicht in bittersten Qualen geendet haben. Wir müssen auch die Schnelligkeit beachten, mit der sie ihren Lohn ausmacht, sobald sie das Versprechen erhalten hat, welches sie wünschte. Keine falsche Bescheidenheit läßt sie mit ihren Ansprüchen bis nach der vollendeten Kur warten; denn Dankbarkeit für vergangene Wohlthaten ist oft schwächer als für die, welche man erst erwartet. Mit feinem Taktgefühl weiß sie auch Einwänden vorzubeugen:

Doch ferne sei von mir der Uebermuth,
Daß ich ihn wähl' aus Frankreichs Fürstenblut.

Helena hat schon Lafeu mit ihrer Klugheit und Beständigkeit entzückt, und uun bezaubert sie den König, welcher sich beeilt, ihr freie Wahl zu versprechen unter den Rittern seines Hofes, über deren Heirathen er zu bestimmen hat.

Die Scene, in welcher Helena den Gatten wählt, ist von Shakespeare so gefügt worden, daß kein Schatten unedler Dreistigkeit auf sie fällt. Der Moment ist ein sehr zarter und peinlicher; aber sie handelt so, daß sie uns zwingt, sie zu achten und zu lieben. Hätte sie ungestüm ihren Lohn begehrt, würde es uns zurückgestoßen haben, da sie schon die Grenze etwas überschritten hatte, welche die Sitte den Frauen vorschreibt; aber im letzten Moment verläßt ihr Muth sie plötzlich. Ihre Verwirrung ist ebenso wahr wie natürlich; sie ist vollkommen aufrichtig und heuchelt niemals ein Gefühl, so auch jetzt nicht ihre Bescheidenheit. Sie beginnt ihre Rede an die jungen Ritter mit Worten, denen ihre gewöhnliche Sicherheit fehlt:

Geehrte Herren —

eine lange Pause:

Gott hat durch mich den König hergestellt;

hier stockt sie, da sie es wohl unmöglich findet, das hinzuzufügen, was sie beabsichtigte: „mein Lohn ist nun, mir einen Gatten unter euch zu wählen.“ Von Neuem versucht sie zu sprechen:

Ich bin ein einfach Mädchen —

stammelt, wiederholt sich und wendet sich dann mit raschem Entschluß an den König:

Mit Eurer Hoheit Gunst, ich bin zu Ende:
Die Wangen, schamgeröthet, flüstern mir:
Wir glühen, daß du wählst; wirst du verworfen,
Wird bleicher Tod für immer auf uns thronen;
Nie kehrt das Roth zurück.

Sie bedarf großer Ermuthigung, um weiter sprechen zu können. Mit großer Klugheit und Grazie spricht sie jedem der jungen Ritter ihre guten Wünsche aus und setzt sich bescheiden herab; denn sie fürchtet, sich Feinde zu machen in diesem kritischen Moment, indem sie die Eitelkeit derer verletzt, deren Hand sie zurückweist, obgleich diese selbst sie vielleicht verachtet haben würden. Während dieser Verzögerung hat sie ihre Selbstbeherrschung wieder gewonnen und wendet sich nun zu Bertram:

Ich sage nicht, ich nehm' Euch; doch ich gebe
Mich selbst und meine Pflicht, so lang' ich lebe
In Eure edle Hand.

In diesem Worte liegt das Anerbieten ihrer Dienste, welches so charakteristisch für sie ist, wie eine solche Unterwürfigkeit ihrer

selbst und ihres Verstandes, daß beides wohl geeignet ist, der hochmütigen Eitelkeit des jungen Grafen zu schmeicheln. Eine Entschuldigung für seine Abgeneigtheit liegt in seinen Lebensverhältnissen; die Vorurtheile seiner Zeit, die Anbetung, die ihm schon als kindlicher Erbe von Rousillon zu Theil wurde, Alles trug dazu bei, daß er sich für besser hielt als seine Umgebung. Er war gewiß sehr beeinflußt von seinen jugendlichen Gefährten, die ebenso abgeneigt gewesen wären, des armen Doktors Tochter zu freien. Aber sein maßloser Stolz und seine unverschämten Worte zeigen uns so deutlich seine thörichte, unwürdige Persönlichkeit, daß wir uns wundern, daß die kluge und tugendhafte Helena ihre Liebe an ihn verschwendet. Aber Liebe und Freundschaft fragen nicht nach Gründen, und wir können nur mit Mrs. Jameson sagen, daß Helena ihn liebt, weil sie ihn liebt. — Aufs tiefste verletzt, bleibt Helena stumm, während der König seinem Unwillen Worte leiht, und als sie sieht, daß er tauben Ohren predigt, sagt sie:

Mich freut, mein Fürst, daß ihr genesen seid.
Das andre laßt.

Aber des Königs Stolz ist verletzt, und er besteht auf der Heirath mit solchen Rachedrohungen, daß Helena Bertram's gegenwärtiges und zukünftiges Glück gefährdete, wenn sie jetzt seine Hand zurückwies. So bleibt sie still und passiv, und die liebelose, hastige Hochzeit wird gefeiert. Schließlich ist sie selbst dazu gezwungen worden, und wäre es nicht so gewesen, dann hätte uns die Frau abgestoßen, welche einen Mann, der sie verabscheut, zur Ehe gezwungen hatte.

Mit dem unvernünftigen Zorn eines Kindes, welches zum ersten Male Widerstand empfindet, beschließt Bertram, von dem Weibe, das er haßt, zu entfliehen, ohne daran zu denken, wie sehr er seine Zukunft damit schädigt. Seine Natur lehnt sich gegen die Zucht von Vorgesetzten auf; er achtet ihr Alter und ihre Erfahrung gering, wie wir aus seinem Benehmen gegen den König und Lafeu sehen, denn er war wahrscheinlich viel glücklicher in Rousillon, wo er der Gebieter war, als am Hofe, denn er sagt: „Man hält mich hier fest"; und Parolles sagt: „Ein Loch für Hund' ist Frankreich", womit er den Hof meint, — „Und verdient nicht, daß Helden es beschreiten". Bertram fühlt sich in dieses Mannes Gesellschaft wie zu Hause; denn er macht sich ihm angenehm, indem er seines Herrn Eitelkeit schmeichelt und seine Schwächen und schlechten Neigungen befördert, um eigenen Vortheils willen. Parolles hat keine Lust, durch

die junge Frau verdrängt zu werden, er sieht ein, daß er wenig am Hofe zu bedeuten hat, daß sein Feind Lafeu ihn durchschaut, und so befördert er den Plan zur Flucht, welchen er schon in's Werk zu setzen versucht hat, und bei dem er nichts verlieren, aber alles gewinnen kann. Es nützt nichts, daß Helena freundlich mit ihm spricht und sein Wohlwollen zu erringen bemüht ist; scheinbar unterwürfig gegen die aufgehende Sonne, überbringt er ihr Bertram's blumenreichen, inhaltslosen Auftrag und seinen Befehl, sich vom König zu verabschieden. Von nun an besteht das Stück in einer Art von Kampf zwischen dem guten und dem schlechten Genius des Grafen; zunächst triumphiert Parolles, und sein willenloser Sklave sinkt tiefer und tiefer, bis er zum Spott seiner Gefährten wird.

Helena handelt im Mißgeschick ganz anders als ihr Gatte, sie giebt sich weder einem nutzlosen Zorne hin, noch begeht sie rasche, unüberlegte Handlungen; sie beugt sich unter dem Sturm, und sucht seine Duldung durch demüthige Unterwerfung zu gewinnen. Er schämt sich wider seinen Willen, aber dies ändert seinen Vorsatz nicht, und es würde auch unnatürlich sein, wenn er dies thäte, und als sie ihn stammelnd um den Kuß bittet, der ihr gebührt, da befiehlt er ihr, schleunig zu Pferde zu steigen.

Ohne eine Ahnung von dem Kommenden zu haben, kehrt sie nach Rousillon zurück, wo sie mit offenen Armen von der beglückten Gräfin empfangen wird, welcher sie wahrscheinlich und mit Recht nichts von dem Betragen ihres Gatten sagt. Daß es eine große Erschütterung gegeben hat, merkt man an Helena's Schweigen und an ihrer Niedergedrücktheit, denn wenn sie auch im Stande ist, Menschen und Dinge durch ihr richtiges Taktgefühl zu benutzen, so hat sie doch nicht Rosalinden's Scharfblick für die Charaktere ihrer Umgebung, und kann in der Seele eines Andern nicht lesen, wie künftige Ereignisse diese beeinflussen werden. Obgleich sie in einem Hause mit Bertram lebte und sich ganz klar war über den Unterschied ihrer gesellschaftlichen Stellung, ahnte sie doch nicht, wie er darüber dachte, oder daß er ein so abgeneigter Bräutigam sein würde: daher ist sie im Moment ihres Erfolges ganz zu Boden geschlagen.

Diese Gemüthsstimmung ist nicht ungewöhnlich bei Leuten von Helena's Schlage. Die gewöhnlichen, in die Augen fallenden Thatsachen, die äußern Charakterzüge erscheinen ihnen viel klarer als anderen Menschen; aber sie erkennen die inneren Beweggründe und Vorurtheile nicht. So erwartete sie, in der Gräfin eine Widersacherin zu finden, und übersah ganz, daß diese aus Liebe, Politik und Frei-

sinn glücklich wär über das nähere Band zwischen ihnen. Aus demselben Grunde traf Bertram's grausamer, beleidigender Brief sie wie ein Schlag. Die sonst so würdige Helena ist ganz gebrochen, und ihr erster Gedanke ist, das Haus zu verlassen, welches ihre Anwesenheit für ihn verschließt: „Das ist mein Reisepaß, —" so ruft sie in ihrer Verzweiflung. Das Selbstgespräch, in dem sie den endgültigen Entschluß faßt, fortzugehen, ist sehr schön durch ihre zarte Reue und ungewöhnliche Selbstlosigkeit, auch durch die Art, mit der sie jede Schuld auf sich nimmt; der Gedanke kommt ihr gar nicht, daß auch er Unrecht gethan hat, sie liebt ihn viel zu sehr, um das zu denken. Nachdem sie eingesehen hat, daß ihre Berechnung nicht stimmte, liegt es ihr fern, nun zu versuchen, die Verantwortlichkeit auf andere zu wälzen, wie es eine schwächere und eitlere Person wohl gethan haben würde. Mit ihrer ruhigen Entschlossenheit schleicht sie sich fort, und läßt dem Haushofmeister einen Brief zurück, in dem sie Grund und Zweck ihrer Reise angiebt. Shakespeare's Geographie ist seine schwache Seite, und wenn Helena sich von Rousillon nach dem St. Jacobs-Grab in Compostella begeben will, dann lag Florenz nicht gerade auf ihrem Wege; sie wanderte aber wohl dorthin in der Verkleidung einer Pilgerin, um ungesehen Bertram noch ein letztes Mal zu erblicken. Bei ihrem Eintritt in die Stadt wirft ihr ein Zufall die Möglichkeit in den Weg, die Bedingungen seines Briefes zu erfüllen, und ihn trotz seines Widerstandes zu gewinnen.

Das Unglück hat sie Selbstbeherrschung gelehrt; sie ist nicht mehr das zitternde, weinende Mädchen, welches von der Gräfin ausgefragt wurde, noch die glühende Enthusiastin, welche so lebhaft mit dem Könige verhandelte. Sie hört scheinbar ungerührt von Parolles' Verleumdungen und von der Treulosigkeit ihres Gatten; sie sagt kein Wort gegen ihren Feind, obgleich sie sich damit nicht verrathen hätte; es hätte ihr keinen Nutzen gebracht, und anders denkend als er, ist sie zu klug und zu edel, ihn nur aus Vergnügen an kleinlicher Rache zu schmähen. Sie geht stillschweigend über ihn fort und vertheidigt ihren eignen guten Ruf, wie den einer gleichgültigen Bekannten, in einem Tone, der durch die Abwesenheit jeglicher Parteilichkeit überzeugend wirkt. Sehr bald erfährt sie alles Wissenswerthe aus den verwickelten Klatschereien, und indem sie die junge Diana dahin bringt, von dem Grafen zu plaudern, entdeckt sie, daß diese, wenn auch geschmeichelt von der Beachtung des vornehmen Mannes, nur ehrlichen Abscheu vor ihm empfindet. Mit

freundlicher Höflichkeit ladet Helena sie alle zu Tisch ein, indem sie in ihrer Rolle als Pilgerin verspricht, „der Jungfrau einige Lehren mit zu geben, die wohl zu brauchen sind." Ihr Geist arbeitet langsam, und wenn sie auch schon die Gelegenheit sieht, so kann ihr Plan nicht zu schnell reifen, und sie wünscht alle Werkzeuge, die ihr dienen können, festzuhalten. Mariane und Violenta wird sie nicht weiter gebrauchen können; aber die Wittwe und ihre Tochter will sie sich so eng verbinden, wie nur irgend möglich. Selbst arm und in Noth gewesen, weiß sie, wie sie diese armen Damen behandeln muß, um ihre Gefühle nicht zu verletzen und ihr Vertrauen zu gewinnen. Armuth hat sie aus der Lebensstellung vertrieben, in der sie geboren waren, und sie bemühen sich, ihren Lebensunterhalt zu verdienen, in der ruhigsten, anständigsten Weise, die ihnen möglich ist, indem sie ein Gasthaus (St. Francis) für die Pilger halten. Die Wittwe hat ganz die nervöse Schüchternheit derer, die an den Kampf mit dem Leben nicht gewöhnt sind, und immer fürchten, etwas Thörichtes zu thun, wie sie sich auch entscheiden. Helena spricht ihr Muth ein und erfreut sie durch ihr Vertrauen und die Bitte um ihre Sympathie; und als die gute Dame ihre vornehme Abstammung erwähnt, welche es ihr wünschenswerth macht, „ihren Namen nicht einem zweideutigem Thun zu leihen," da sagt Helena mit Ueberzeugung: „Das war auch nie mein Wunsch". Diese Behautung hat wenig Werth; Unrecht bleibt gleich Unrecht für Hoch und Niedrig; aber sie ist natürlich für die, welche in herabgekommenen Verhältnissen doch so zu leben wünschen, wie es das Ideal ihrer früheren Stellung war. Mit derselben Inkonsequenz nimmt die Wittwe Helena's volle Börse an als Beweis der Wahrheit ihrer Geschichte; diese drängt ihr das Geld mit freundlicher Höflichkeit auf, aber auch mit der Andeutung, daß ihre freundliche Hilfe damit erkauft werden soll, und für diesen Fall wird noch mehr Geld in Aussicht gestellt. Kein Wunder, daß die arme Frau der Versuchung erliegt und den Wunsch hat, das zu glauben, was ihr erzählt wird; sie sieht darin eine Erlösung von den Arbeiten ihres Berufs und von den Sorgen, die schwerer wiegen als die Arbeit. So ruft sie denn entzückt aus, als ihr Helena ihren Plan entwickelt: „Nun seh ich schon das Ziel, wonach ihr strebt".

Als ihr ihre ersten Bedenken wieder einfallen, erwiedert Helena sofort: „Ihr seht, es ist erlaubt. — Nicht mehr verlang' ich —" und damit bietet sie die Lockspeise einer reichen Ausstattung für Diana. Die Wittwe willigt ein, und sie verabreden die Ausführung

ihres Unternehmens für dieselbe Nacht. Helena ist sich voll bewußt der widerwärtigen Natur dieses Plans, keine rein empfindende Frau konnte anders denken; — aber sie versucht sich zu überreden, daß, obgleich es eine böse That sein mag, sie und Bertram doch keine Sünde dadurch thun werden; dennoch weiß sie sehr wohl, daß er aus böser Absicht handelt, wenn die ihre auch eine gute ist. Auf der andern Seite fehlt es ihr auch an der äußersten Zartheit des Gefühls; sie hat dafür kaum genug Phantasie. Ebenso wenig, wie sie einsah, in welchem Lichte Bertram die Heirath mit ihr erscheinen würde, bemerkt sie jetzt, wo sie den festen Willen hat, ihn zu besitzen, nicht den Anschein und die wahre Bedeutung ihrer Handlungen, die ihr unter andern Umständen unmöglich gewesen wären. Wir müssen auch daran denken, daß es keinen andern Weg für sie gab, die Bedingungen seines Briefes zu erfüllen und seine Liebe, zu der sie als Gattin berechtigt war, zu gewinnen.

Mit dem einer so selbstlosen Liebe natürlichen Wunsche, Bertram frei zu geben, aber auch aus Furcht vor den möglichen Folgen ihrer That, hatte Helena, bevor sich die Möglichkeit dieser Aussöhnung darbot, veranlaßt, daß er die Nachricht von ihrem Tode erhielt. Er bekommt sie am selben Abend, an dem er seine Braut umarmt, und zugleich mit einem vorwurfsvollen Briefe seiner Mutter, — entsetzt und vielleicht auch voll Reue über die Folgen seiner Unfreundlichkeit; denn „als er ihn las, wurde er fast in ein andres Wesen verwandelt". Dennoch verhindert es ihn nicht, seine Verabredung mit Diana aufrecht zu erhalten, und erst, nachdem Parolles beseitigt ist, wendet er sich heimwärts, bedeckt mit den Lorbeern, welche seine Tapferkeit ihm errungen hat, und bereit, ein andres Weib zu nehmen und ein neues Leben zu beginnen.

Wir finden die beste Entschuldigung für sein Benehmen in der Unterhaltung der beiden Lords, seiner Freunde:

Erster Lord. Wie wunderbar finden wir oft einen Trost in unserm Verlust!

Zweiter Lord. Und wie wunderbar benetzen wir oft unsern Gewinn mit Thränen! Die große Auszeichnung, die seine Tapferkeit ihm hier erworben, wird in seinem Vaterlande einer ebenso tiefen Schande begegnen.

Erster Lord. Das Gewebe unsres Lebens besteht aus gemischtem Garn, gut und schlecht durch einander. Unsre Tugenden würden stolz sein, wenn unsre Fehler sie nicht geißelten und unsre Laster würden verzweifeln, wenn sie nicht von unsern Tugenden ermuntert würden.

Helena rüstet sich nun, Bertram zu folgen. Die Reise wird lang und beschwerlich sein und zu einem unerfreulichen Ende führen; aber sie tröstet sich und ihre Gefährten mit der Aussicht auf alles Gute, was sie durch diese Leiden zu erringen hofft.

Es ist oft gefragt worden, warum Shakespeare den Titel seines Stückes Gewonnene Liebesmüh in Ende gut, Alles gut veränderte. Er that es, weil dies Helena's Lieblings-Motto ist. Sie sagt selbst: „Wie auch ihr Lauf, das Ende wird ihn lohnen:“ und so sieht sie auch nur auf das Ende, auf die Erfüllung ihres Willens, nicht auf die Mühen und Anstrengungen, die ihrer warten, welche in ihren Augen nur der Preis sind, den sie dafür zahlen muß.

Die Wittwe und Diana sind jetzt ihre ergebenen Dienerinnen; aber sie versäumt keine Gelegenheit, sie in ihrem Vertrauen zu bestärken: „Damit ihr klar erkennt, ich täuscht' euch nicht —“ ist immer noch ihre Rede, und indem sie die Aussteuer wieder erwähnt, welche Diana von ihr erhalten soll, hält sie ihnen immer den Vortheil ihrer Freundschaft vor Augen. Sie schont ihre Werkzeuge ebenso wenig, wie sich selbst; sie bereitet Diana darauf vor, „daß sie unter ihrer Leitung noch manches erdulden müsse“, damit anspielend auf die peinliche Scene, in welcher sie die Hauptrolle übernehmen muß. Helena hat das junge Mädchen vollständig bezaubert, und sie ist bereit „zu tragen, was sie fordert.“ Als sie den König in Marseille nicht mehr antreffen, entschuldigt sich Helena allerdings wegen der Anstrengungen der Reise; aber sie schleppt sie weiter ohne Rast und Ruhe, um ihm zu folgen, worüber die schwächere Wittwe murrt und verzweifelt.

So kurz Helena's Aufenthalt am französischen Hofe auch war, erkennt sie den Ritter nicht nur wieder, den sie in Marseille trifft, sondern sie erinnert sich auch noch seines Charakters und wendet sich an ihn mit anmuthigen Worten und mit der Bitte, ihr Gesuch zu überbringen. Ihre Bekanntschaft war eine so flüchtige, daß er sie ganz vergessen hat; sonst würde er den Auftrag der berühmten Herstellerin des Königs nicht so zweifelnd überbracht haben, aber „die Anmuth und die Reden der armen Bittenden“, wie er sie nennt, besiegten ihn so vollständig, daß er es that und alle Folgen auf sich nahm.

Helena hoffte durch diese Handlung Einfluß auf ihren Mann zu gewinnen. Wäre sie einfach zurückgekehrt, nachdem sie die Bedingungen seines Briefes erfüllt hatte, würde sie ihm gegenüber kaum in einer besseren Stellung gewesen sein, und der Schimmer von Frei-

heit, der sich ihm gezeigt hatte, würde all' ihre Tapferkeit und Hingebung überwogen haben; er würde ebenso wenig geneigt gewesen sein, sie zu empfangen, da die Bedingungen, welche er ihr auferlegt hatte, keine Probe ihrer Neigung sein sollten, sondern ein thatsächliches Hinderniß zwischen ihnen. Indem sie ihm zeigt, wie vollständig er im Unrecht ist und wie sehr seinen Absichten die Wahrheit und Ehrlichkeit fehlt, die alle ihre Handlungen kennzeichnen, und ihm zugleich klar macht, daß sie zu verzeihen hat, anstatt seine Verzeihung erbitten zu müssen, hoffte sie seine gute Natur wachzurufen, an die sie fest glaubt, und stellt ihre Rückkehr hin als Güte von ihrer Seite und nicht als Gnade von ihm. Sie thut es in so öffentlicher Weise, wie nur möglich; denn sie beabsichtigt es zu verhindern, daß er oder die Welt diese Heirath jemals als eine Herablassung seinerseits ansehen. Nur auf diese Weise konnte sie seine Eitelkeit, seine Hauptschwäche besiegen und einige Sicherheit erlangen, in dem Leben, zu dem sie nun zurückkehren mußte, glücklich zu werden. Sie gründet ihre Berechnungen auf ihre kürzlich erlangte Menschenkenntniß und auf die nähere Bekanntschaft mit seinem Charakter, und beweist, daß sie, gewarnt durch ihre früheren Mißgriffe, in Bezug auf sein Wesen während ihrer Verbannung viel darüber nachgedacht haben muß; denn Helena ist, wie wir gesehen, unfähig, schnell einen richtigen Entschluß zu fassen. Es war wieder ein Gewaltstreich, den sie unternahm; sie setzte noch einmal ihr Alles auf eine Karte, aber diesmal gewann sie das Spiel.

Bertram zeigt sich kaum je so unvortheilhaft wie im ersten Theil der letzten Scene. Er hat eingesehen, wie nöthig es ist, in gutem Einvernehmen mit den herrschenden Gewalten zu sein und einen Mantel über seine Handlungen zu decken. So erklärt er seine Abneigung gegen seine Frau durch eine stille Liebe für die schöne Magdalene, was auch eine gewisse Wahrscheinlichkeit für sich hat, da in früherer Zeit von einer Heirath mit ihr die Rede war, die nun wieder auftaucht. Helena kehrt gerade im richtigen Moment zurück; wäre sie auf ihrer Reise aufgehalten worden, dann hätte die zu schnell ausgesprengte Nachricht von ihrem Tode sie und die Ihren in noch weit schlimmere Verwicklungen und Sorgen stürzen können.

Einige Kritiker haben diese frühe Liebesgeschichte als Entschuldigung für Bertram's Benehmen aufgefaßt; aber wenn Shakespeare beabsichtigt hätte, sie sollte nur ein Körnchen Wahrheit enthalten, dann hätte er sich einen so dramatischen und natürlichen Grund, uns den Mann etwas sympathisch zu machen, nicht entgehen lassen.

Er ist schließlich doch der Held des Stückes, und wir würden, nach seiner Art, längst etwas davon erfahren haben. Es ist aber keine Spur davon vorhanden, und schon vor Helena's Erscheinen am Hofe sehnte sich Bertram danach, ihn zu verlassen. Wir können alles das, was er von Lafeu's Tochter sagt, nur unter die Unwahrheiten rechnen, von denen er während der Scene so freien Gebrauch macht. Die Worte: „Daß sie, die alle priesen, die ich selbst geliebt, seit sie mir starb —" tragen ein größeres Gepräge von Wahrheit; sie sollen die Möglichkeit der folgenden Aussöhnung andeuten; wir wissen, daß die Nachricht ihres Todes ihm einen großen Schreck verursachte, und es ist nur zu häufig, daß wir ein sonst verkanntes Gut schätzen, sobald wir es verloren haben.

Bertram's erst kürzlich erwachtes Schicklichkeitsgefühl läßt ihn eine andere romantische Geschichte erfinden, um den Besitz von Helena's Ring zu erklären. Er ist noch ungeübt in der Verstellungskunst und weiß nicht, daß es nicht die günstigste Art ist, ein Geheimniß zu verbergen, wenn man allerlei unwahrscheinliche Dinge erfindet, die nur zu leicht durchschaut werden. Er erregt sofort den gegründetsten Argwohn; seine sorglosen Augen hatten das Kleinod an Helena's Hand nicht beachtet, und Zeugen traten von allen Seiten gegen ihn auf. So ist er bei Diana's Auftreten schon entlarvt; er lügt, widerspricht sich und sinkt tiefer und tiefer. Sie hält die Geschichte, welche man sie gelehrt hat, tapfer aufrecht und sagt, unbewußt, daß schon davon die Rede war: „Schickt nach dem Ring". Parolles ist nur zu glücklich, sich an seinem ehemaligen Herrn rächen zu können, indem er gegen ihn zeugt; und als nun Bertram beschämt dasteht, doppelten Vergehens überführt und unter dem Schatten eines schrecklichen Verdachts, da tritt Helena zu seiner Befreiung auf, und mit schnellem Umschwung der Gefühle erhält sein besseres Selbst das Uebergewicht, während sein böser Genius Parolles aus ihrem Leben verschwindet und in Lafeu's Dienste tritt.

Wenn wir die Charaktere vergleichen, von denen diese Seiten handeln, so finden wir, daß Leidenschaft, Klugheit und fester Wille die Triebfedern von Rosalinde und Helena sind, daß die erste aber ihr Leben durch sie leiten läßt, während die zweite das ihre danach formt. Mit klarem Geist und scharfem Blick liest Rosalinde in den Herzen und Charakteren, und benutzt jede vorübergehende Gelegenheit, um ihren Wunsch zu fördern; sie arbeitet sich aber keinen Plan

aus, zu dessen Ausführung sie die Mitwirkung Anderer brauchen würde; sie herrscht durch die Neigung, welche sie erweckt. Helena ist dagegen bedachtsameren Geistes, hat mehr Beobachtungsgabe als Scharfsinn, sieht immer nur die Oberfläche des Lebens, wenn sie nicht gezwungen ist, anders zu handeln; aber was sie einmal wahrgenommen hat, benutzt sie mit Hülfe ihres Verstandes und ihres Taktgefühls in erfolgreichster Weise; die erstaunliche Willensstärke, welche das bewegende Moment in ihr ist, und welche sie immer nur auf einen Gegenstand richtet, setzt sie in den Stand, die Umstände zu lenken. Rosalinde ist mehr Zuschauerin bei der Komödie des Lebens und ihre leuchtende, humoristische Redegewandtheit macht den Wunsch in ihr rege, damit zu glänzen. Helena ist nicht glänzend und hat nur einen mädchenhaften Sinn für Scherz; sie denkt nie an den persönlichen Eindruck, den sie hervorbringt, daher kann sie sich freien Geistes mit der Durchführung ihres Willens beschäftigen. Rosalinde verabscheut jede Falschheit und hat angebornes Zartgefühl und Bescheidenheit, ungeachtet ihrer Knabenkleidung und ihrer unbefangenen Rede; während Helena nur immer an die Redlichkeit des Zweckes denkt, den sie im Auge hat, und sich zu der widerstrebendsten List herabläßt, deren Niedrigkeit sie sich kaum klar macht. So hat sie einen enormen Vortheil Rosalinden gegenüber, deren größere Feinheit ihr die Hände bindet. Laßt sie die Plätze tauschen, und Rosalinde würde sich aus Liebe zu Bertram in Gram verzehren, wie sie es als arme Abhängige am Hofe ihres Onkels that, und später, als sie von Orlando getrennt war. Helena würde Onkel, Vater und Geliebten ihrem Willen unterthan gemacht haben. Armuth und abhängige Stellung berührten sie nicht weiter, als daß sie ihr ein Verständniß gaben für Andere in gleicher Lage; auch wurde sie in Rousillon liebevoll behandelt, aber sie ist auch zu stark, um durch kleinliche Unannehmlichkeiten erbittert zu werden.

So weit gereicht der Vergleich Rosalinden zum Vortheil; sie besitzt aber nicht die unendliche Zärtlichkeit und Sanftmuth Helena's, noch deren tiefe Demuth und Selbstlosigkeit, und ihr Bedürfniß, denen zu dienen, welche sie liebt. Alles dies erinnert uns an Celia; und wenn Helena auch egoistisch handelt, um ihre Liebe zu gewinnen, so ist sie in dieser Liebe edel und selbstlos. Rosalinde wird durch ihren Geliebten erhoben und von ihrer Verbitterung geheilt; während im Gegensatz Helena auf das Treueste an das bessere Selbst ihres Geliebten glaubt und ihn, wie wir fest überzeugt sind, schließlich zu ihrer eigenen höheren Stufe erheben wird. Mit der Poesie der Leiden-

schaft begabt, drückt sie ihre Gefühle in schönen Bildern aus, die sie den reizvollsten Gegenständen in der Natur entnimmt, und ihre Ausdrucksweise ist das Versmaß, während Rosalinde, welche das Leben ohne andere Verklärung sieht, als ihre eigene gute Stimmung ihm giebt, gewöhnlich in Prosa redet. Mit ihrer ansteckenden Fröhlichkeit nimmt sie die Last der Sorge von unsern Seelen, und ihr glänzender Witz, ihr fortwährendes Wechseln von einer reizvollen Stimmung zur andern, läßt uns an das Sonnenlicht denken, welches durch die Bäume des Ardenner Waldes fällt. Helena ist wie die milde Sonne des frühen Sommers, die wärmt, ohne zu versengen. Sie lehrt uns, mit ruhiger Selbstbeherrschung zu dulden, uns einen Ausweg zu suchen aus dem Kummer, der uns bedrückt.

Wir bedauern Rosalinde, wir trauern mit Helena, aber wir fühlen, daß die Weiblichste, wenn auch am wenigsten Machtvolle unter den Dreien die sanfte, liebevolle, selbstlose Celia ist.

Eine holländische Uebersetzung von Shakespeare's Taming of the Shrew vom Jahre 1654.

Von

Johannes Bolte.

Ueber die Einwirkung Shakespeare's auf das holländische Drama, dessen Blütheperiode kurze Zeit hinter die des englischen fällt, ist bisher nicht viel Sichres ermittelt worden. Man hat wohl Starter's *Timbre van Cardone* (1618) mit Viel Lärm um Nichts, Struys' *Romeo en Juliette* (1634) mit Romeo und Julia, Jan Vos' *Aran en Titus* (1641) mit Titus Andronicus, Hooft's *Baeto* (1626) und Brandt's *Veinzenden Torquatus* (1645) mit Hamlet, Gramsbergen's *Piramus en Thisbe* (1650) mit dem Sommernachtstraum, L. van den Bosch's *Roode en witte Roos* (1651) mit Richard III. verglichen, aber nur, um meist zu der Erkenntniß zu gelangen, daß die beobachteten Gemeinsamkeiten entweder zufälliger Natur waren oder aus der Benutzung gemeinsamer Quellen, nicht aus einer unmittelbaren Bekanntschaft der holländischen Dichter mit den englischen Schauspielen herrührten.

Erst vor zehn Jahren hat ein tüchtiger Literarhistoriker, Dr. J. A. Worp[1]) in Groningen, auf eine vollständige wortgetreue Uebersetzung von Der Widerspenstigen Zähmung aus dem Jahre 1654 hingewiesen, die um so mehr Beachtung verdient, als sie zugleich

---

[1]) Eene hollandsche vertaling uit de 17. eeuw van Shakespeare's The Taming of the Shrew. De nederlandsche Spectator 1880, 144—147.

die älteste aller erhaltenen Uebertragungen Shakespeare'scher Stücke ist. Sie führt den Titel:

De dolle | Bruyloft. | Bly-eyndend'-Spel. | Gerijmt door | A. Sybant. | □ | t'Amsterdam, Gedrukt by Tymon Hout- | haak. || Voor Dirk Cornelisz. Houthaak, Boekverkooper, op | de hoek van de Nieuwe-zijdts Kolk. 1654. | 64 S. 8°. (Universitätsbibliothek zu Leiden.)

Ueber den Herausgeber Abraham Sybant oder Zybant ist nichts weiter bekannt, als daß er aus Amsterdam stammte und 1668 dort noch ein Drama: '*De verleyde vriendt. Treurspel, gespeelt op d'Amsterdamsche schouwburgh*' in Druck gehen ließ[1]), das möglicherweise ebenfalls kein Originalwerk, sondern eine Uebersetzung ist. Bei der Wiedergabe des Shakespeare'schen Dramas bediente er sich des in Holland als dramatisches Versmaß längst eingebürgerten Alexandriners und schloß sich überall ziemlich genau an seine Vorlage an. Hinzugefügt hat er nur im Personenverzeichniß die Namen einiger Diener, die Shakespeare unbenannt läßt: Claas Slikom, Kees Partinentie, Pieter Zuykerzop, Dienaer van Petrutio, Slobbetje, Meyt van Petrutio, Martijn, Dienaer van Babtista. Vergröbernde possenhafte Zuthaten wie der deutsche Bearbeiter der „Kunst über alle Künste" vom Jahre 1672[2]) hat er sich nirgends erlaubt; vielmehr hat er das derbere Vorspiel vom trunkenen Kesselflicker, zu dem sich übrigens in Holland Seitenverwandte finden, die A. von Weilen in seiner hübschen Monographie[3]) nicht berücksichtigt hat, ganz fortgelassen.

---

[1]) Fünf Akte in Alexandrinern. Exemplar ebenfalls in Leiden. Der Inhalt ist kurz folgender. Der Florentiner Hofmann Hippolito führt seinem Herzoge zu Gefallen dessen Sache bei seiner eigenen Geliebten Eubelle. Als sie entrüstet seine unmännliche Feigheit schilt, tritt der Herzog aus seinem Lauscherposten hervor, bezwingt edelmüthig seine Begierde und verlobt beide. Doch auch Klariane, die Gattin Florio's, hat eine heftige Leidenschaft für Hippolito gefaßt und weiß all sein Widerstreben zu besiegen. Wie der Anfangs arglose Gatte das schuldige Paar überrascht, bietet ihm Hippolito reuig sein Leben zur Sühne an; Florio aber hält die Gewissenspein des Freundes für eine ausreichende Strafe. Erst als Klariane in wilder Eifersucht auf Hippolito's Braut diesen am Hochzeitsmorgen wieder zu sich lockt, tötet er beide und dann sich. Der trauernden Eubelle spricht der Herzog Trost zu.

[2]) Herausgegeben von Reinhold Köhler, Berlin 1864. — Uebrigens ist dem anonymen Verfasser dieser Bearbeitung die holländische Uebersetzung offenbar unbekannt geblieben.

[3]) Shakespeare's Vorspiel zu der Widerspänstigen Zähmung, Frankfurt a. M. 1884. — Ueber diese holländischen Possen und über den Einfluß des englischen Schauspiels des 17. Jahrhunderts auf das holländische, werde ich in einem nächstens erscheinenden Buche „Die deutsche Bühne des 17. Jahrhunderts" handeln.

Besser als aus einer Beschreibung wird man den Charakter von Sybants Arbeit aus einer Probe kennen lernen, zu der ich die Hauptscenen des Stückes (IV, 1 und 3) auswähle.

[S. 42] Petrutio. Grumio. Katrijn. Kurtus.

Petrutio. Hoe! niemant voor de poort? Waar zijn al die rabouwen,
Dat ik 'er geen en zie de paerden vast te houwen?
Waar is die schelm, die my deez' groote schande doet?
Grumio. Hier Heer, hier Heer!
Petrutio. Hier Heer, hier Heer! Gy schelm —
Grumio. O bloedt
Petrutio. Gy rekel! genen dienst? geen achting? geen opwachten?
Ik zal u leeren, dat gy mijn gebod niet achten —
Grumio. Mijn Heer, ey hoor toch eerst, wat dat de schorting was —
Petrutio. Gy hangebast, gy slaaf, gy bok, gy beer, gy das,
Zeyd' ik niet, dat gy zoudt in 't bos my tegenkomen,
Om mijne Bruydt in eer t'onthalen? spreck, gy lomen!
Grumio. Harmanus rok was niet volmaakt, noch Pieters schoen [43]
En pasten niet, ook was de broek noch van Jeroen
Te naijen, Josephs hoet die was noch uyt te zwarten.
Ons Lobbes die hadt heel de mouw gescheurt van Marten,
En Wouter zocht vast na zijn koussen; daar was geen
Gereet als Klaas en Kees, en d'ander in't gemeen
Geklontert en gescheurt. Hier zijnse tot uw wille.
Petrutio. Zo gy niet op en past, ik zal u laten villen.
Za, schaf hier eeten! Waar is 't leven, dat ik plag
Te voeren? 'k Wil van u goê diensten en ontzag.
Zit neêr, Trijn! Welkom, Trijn! Za, wilt u vrolik tonen!
Brengt zout, gy schelmen, zout! Of tracht men my to honen?
Mijn laerzen af! Pas op, rabouwen! Nu, wanneer?
Mijn muylen en mijn muts, eer ik u hasten leer!

Hy zingt:

Het zijn maar blauwe bloemen, wat en vrouwtje kan
Geven aan de man;
Geen minlijkheydt noch rust en kleeft 'er an;
Naar wil, naar eygen zin tracht al haar wensch en begeer.
Zoo ghy dit wraakt,
Ghy licht'lijk raakt
Tot onmin en hartzeer.
Maar zet met mijn de reden zoo lang aan een kant,
Tot ghy haar zin
In schijn van min
Gestelt hebt naar uw hant.

Gy trekt mijn voet slim, schelm. Daar, neemt dat op u wegen,
Of doet na dezen tijdt u dingen bet ter degen.
Voort, brengt my water om te wassen, hastig, za!
En haalt mijn Troijclus, mijn jacht-hont hier! En ga,
Zeg Ferdinant, mijn neef, dat ik hem wacht! Mijn leven,
Mijn zieltje, 't is 'er een, die gy een kus moet geven
En kennis maken. Wel waar of het water blijft?
Zijdt welkom, Trijn! Kom, wast, daar na u tijdt verdrijft
Dan met een vrolijk maal! Hoe, schellem, laat gy 't vallen?

Katrijn. 't Was onverhoets, mijn Lief; 't is wis, dat zy 't u allen
Verbeteren hier naar.

Petrutio. Nu dan, mijn Trijn, zit neêr! [44]
'k Weet, gy hebt honger, en ik ook geen graagt' ontbeer.
Maar wat ondienstigheyt! Gy schelmen dient gesmeten,
Het vleesch is gantsch verbrandt, en zo is al het eeten —
Waar is de schelmsche Kok? Hoe dorst gy rekel dat
Bestaan te brengen? 'k Zweer, zie toe, ik sla u plat,
Neemt gy niet daat'lijk wegh teljoren, bekers, glazen,
Gy buffels als gy zijt! Past ook niet zeer te razen
Of 't wordt zoo straks jou beurt.

Katrijn. Man, waarom zo ontrust?
Het eeten dat is goedt, hadt gy maar eetens lust.

Petrutio. Ik zeg u, Trijn, 't was droog, en 't is my ook geraden
Van kloeke Medicijns met zulks niet t' overladen,
Mits het koleer voedt; dies dunkt my, het beter waar
Dees nacht te vasten om gezelschap, en daar naar
Zal men 't verbeteren; 't is ook veel aangenamer,
Dat ik mijn Engel ga geleyden in heur kamer.

Vierde Bedryf.

Kurtus Stookebrant. Klaas Slik-om. Kees Partinentie. Slobbetje. Pieter Zuykerzop.

Kurtus. Maar, Slik-om, hebt gy oyt wel desgelijks gezien?

Klaas. Neen zeker, maar hy kan zeer manefiek gebien,
En met gelijk geweer zo sal hy haar vermoorden.

Kees. 't Is wonder, hoe die twee malkanderen bekoorde.

Slobbetje. Maar Pieter Zuykerzop, ô jemy, dat 's een Heer!
Zo haastig van een schaap verandert in een beer.
Ja wel ik zwijm 'er of, wat was hy vrom voor dezen!
Zag dit zijn zalige vaâr, wat zou hy droevig wezen!

Pieter. Hy is in haar vertrek, alwaar hy een Sermoen
Van vasten, en onthoudt geduriglijk blijft doen,
En kijft en vloekt en baart, dat zy arm ziel verlegen
En weet niet, hoe zijn rust noch vrede wordt verkregen,
En staat gelijk een mensch van een droom opgewekt.

Kees. Wech, wech, hy komt, hy komt! Een yder vry vertrekt. (binnen).

Petrutio. Met goeden aandacht heb ik deze zaak begonnen, [45]
Mijn vrucht hoop ik eerlang daar van te oegsten konnen
Mijn valk is grag en yl, des toef ik, tot dat hy
Gantsch moê gevlogen valt; de hoop verlekkert my
Op overwinning; dies voon deze tijdt zo zullen
Wy wat onreed'lijk zijn: heur niet met spijs te vullen
Is oorbaar; want ik denk, dat zoo veel weeld' en lust
Heur heeft zo quaad gemaakt en in heur geest ontrust.
De spijs een wijl ontbeert doet haar na reden gapen,
Maar met een volle buyk zo wil het kintjen slapen.
En kan het zo niet zijn, zo heb ik reeds een net
Te vangen heur gestelt. In 't maken van het bedt
Vind' ik wel oorzaak om te tieren; ja 'k zal razen
Om 't roeren van een stroo, slechs om 'er te verbazen.
Tot noch toe sliep zy niet, de kost onthoud' ik haar,
Tot zy voor mijn bevreest heur eynd'lijk wat bedaar.
'k Draag zorge voor mijn lief; doch om de heur te wezen,
Moet ik heur quade kop met quaatheydt wat belezen.
Al wat ik met haar doe, dat moet geheel in schijn
Van ware vrientschap en oprechte liefde zijn.
Dit veynsstof is bequaam, een quade vrou te plagen,
En 'k hoop, dat zy daar door haar zal na reden dragen.
Wie beter stof heeft tot een quade vrouws bedwank,
Die onderrecht my vry: ik weet 't hem vollen dank. (binnen).

— — — — — — — — — — — — — — —

Grumio. Katrijn. [47]

Grumio. Neen, neen, voorwaar, Mevrou, 'k dorf om mijn leven niet.
Katrijn. Hoe meer hy toont sijn spijt, hoe meerder mijn verdriet.
Wat? Heeft hy mijn getrouwt, om my te doen versmachten
Van honger en gebrek? Ja beed'laars zal men achten
Veel waardiger als hy my reeds al doet; want zy
En gaan mijn vaders deur noyt ongetroost voorby [48]
Of zoeken 't elders, daar zy het wat beters gisten.
En ik, die noyt van noodt of iets van bidden wiste,
Die lyde onthoudinge van voetzel en van rust.
Hy is met zweren en geraas op my verlust.
En noch de grootste spijt van deze snoô gebreeken
Dat is, dat hy hem houdt, of hier door zy gebleken
Zijn gunst en groote liefd', mids hy volkomen zeydt:
Indien ik at of sliep, zo was mijn doodt bereydt.
Ik bidt u, gaat en krijgt my 't een of 't ander eeten,
't Zy, wat het is, zo het goet voedtzel maar mag heeten!
Grumio. Wel, wat zegt gy dan van een koevoet, fray gestooft?
Katrijn. Ey lieve, laat my dat maar hebben en gelooft,
Dat lust my wel.
Grumio. Maar 'k vrees, het zou koleer verwekken,

En dan zo zou mijn Heer mijn by de ooren trekken.
Maar hoor, een stukje pens, en dat wel hups gebraân?
Katrijn. Ja, haalt daat maar, om my een weynig te verzaân!
Grumio. Maar 'k weet niet, of dat ok al heel gezont zou wezen,
Of men na een stuk zout vleys met mostaart eens kon lezen.
Wat dunkt u daar af, he?
Katrijn. Dat 's kost, die 'k garen eet.
Grumio. Ja, maar de mostaart is een weynigje te heet.
Katrijn. Wel, brengt dan 't vlees en laat de mostaart achter blijven!
Grumio. Wilt gy geen mostaart, zo en zult gy niet beklijven
Het vleys te krijgen, neen!
Katrijn. Nu, Grumio, in stilt'
Brengt 't een of beyde of iets, of alles wat gy wilt!
Grumio. Wel aan, Mevrou, ik zal de mostaart u dan brengen.
Katrijn. Van hier, gy vuylen schelm en stinkenste aller krengen!
Gy voedt my met de naam slechs van de kost alleen.
Dat u den druk verzelt en rampspoed en geween,
Ook hem, die zijn triumph maakt van mijn grootste ellende!
En pakt u voort van hier, of 'k touwje straks de lende.

Petrutio. Hortentio. Katrijn. Grumio.

Petrutio. Hoe vaart mijn zoete Trijn?
Hortentio. Hoe haagt Mevrouw den echt?
Katrijn. Hortentio, heel vreemt en uytermaten slecht. [49]
Petrutio. Kom, Trijn, verhaalt u geest en ziet, hoe zeer bescheyden
Dat ik het eeten zelfs mijn engel ga bereyden.
Maar 'k weet verzeeker, Trijn, 'k heb grooten dank begaan,
Dat ik dit zelver voor mijn engel heb gedaan.
Hoe, niet een dank-woort? Neen, het is verloore praten.
Hier, neemt de schotel wech!
Katrijn. Ey liefste, wilt ze laten!
Petrutio. De beste dienst wort met een dank-woort goet gemaakt,
En zo zult gy ook doen, eer gy aan 't eeten raakt.
Katrijn. Ik dank u, Heer.
Hortentio. O, o! dat is te rouw. Mevrouwe,
Zit aan, zoo 't u gelieft, 'k zal u gezelschap houwen.
Petrutio. Eet gy het alles op, Hortentio, lieft gy mijn!
't Bekomt mijn engel wel. Eet lustig, zoete Trijn!
Daar na zo zullen wy weêr naar uw vader keeren
En daar in volle pracht den adel gaan braveeren
Met diamanten, gout en paerelen en zy
En allerley çieraadt, wat u behaagt. Hebt gy
Gegeten, engeltje? De Snyer brengt u kleeren,
Om u te dienen in al, wat gy moogt begeeren.

De Snyer en Stoffeerder uyt.

Kom, Snyer, laat ons zien, is 't op de mode! Nou,
Wel aan, leg voor de rok! En wat voor nieuws met jou?

Stoffeerder. Ik breng de muts, mijn Heer, die gy my aanbesteden.
Petrutio. Dit is gevorremt op een tinne-kop. 'k had reden,
Dat ik u wat bekeef, 't is op de mode niet.
Het lijkt een dop wel van een walsche neut. Ey ziet,
Een leurtje, 't past een kindt! Weg, weg, het is wel doen'lijk,
Dat als gy ietwes maakt, dat gy het maakt fatzoen'lijk.
Een grooter moet 'er zijn.
Katrijn. 'k Begeer geen grooter, neen.
De joffers dragen 't zo; ik ben 'er meê te vreên.
Petrutio. En als gy lieff'lijk wordt, krijgt gy 'er ook wel eenen,
Maar anders niet.
Hortentio. Dat zal niet haast geschiên, zou 'k menen.
Katrijn. Wel hoe, Heer, ik verhoop, dat ik noch spreken mag.
En spreeken wil ik, 'k ben geen kindt meer vol ontzag.
Ik sprak voor dezen wel; en wilt gy my niet hooren, [50]
Of kunt gy 't niet verstaan? Gaat henen, stopt uw ooren!
Geen mensch zal mijn verbiên te spreken.
Petrutio. Ja, gy zegt
De waarheydt. Spreek vry, Trijn! De muts is veel te slecht.
Een kleyn potdekzel is 't, voor u gantsch ongelegen.
'k Lief u te meerder, dat gy ook zegt, s' is t' ondegen.
Katrijn. Lieft mijn of lieft my niet, z' is recht, gelijk ik meen.
Ik wilze ook hebben meê, of ik en wilder geen.
Petrutio. Uw rok, mijn bekje! Wel. Kom, Snyer, laat ons kijken!
Wat maskarade stof! Wel, dat en zou niet lijken.
En waar gelijkt dit na? Wat wil dit zijn, een mouw?
Dit 's geen gelijkenis, 't lijkt eer een half karrouw.
't Is op en neêr gekerft gelijk een appel-taartje,
Met snip en nip en sneê. Wel trouwen 't is een raartje.
Wat duyvel, Snyer, is 't, dat gy 'er al van maakt?
Hortentio. 'k Zie 't komen, datze noch aan muts noch rok geraakt.
Snyer. Gy heten 't, dat men 't na het frayst' fatzoen zou snijden
En na de mode van de joffrouws in deez' tijden.
Petrutio. Maar ik en heten 't niet bederven in deez' tijdt.
Voort, huppelt over straat en geut na huys! Gy zijt
Niet waardt, dat gy mijn werk na deez' tijdt aan zult raken.
Hier, neemt het wech en wilt u beste daar meê maken!
Katrijn. Ik wilze; 'k zag nooyt rok van beteren fatzoen.
Het schijnt, gy wel een pop van mijn zoudt maken doen.
Petrutio. 't Is zo, dat zou hy doen. Ik zweer, 'k zal 't hem verleeren.
Snyer. O neen, mijn Heer! Zy zeydt, dat gy dat zoudt begeeren.
Petrutio. O gy hoogmoedigen en ongeschikten bloet!
Gy liegt 'er aan, gy draad, gy priem, gy vinger-hoedt,
Gy el, gy vierendeel, half el, drie-vier'ndeel, tali,
Gy vlo, gy luys, gy neet, gy pronkje door een trali,
Gy winter-schoorstien kreek, gy ap; braveert gy mijn
Hier in mijn huys? Gy naaldt, gy kluwen, grauwen-twijn,
Gy recht verdurwen slet van niet veel overschoten,

Ik neem u el en sla u voor uw kromme koten,
Dat gy aan 't hinken raakt voor al uw quaden snap,
Zo krijgt gy recht uw loon, gy snip, gy sneê, gy lap,
Gy ezel! 'k Zeg noch eens: gy hebt 'er rok bedurven.

Grumio. O Snyer, ô de droes, hoe heb je 't zo verkurven! [51]

Snyer. Mijn Heer, gy zijt verdoolt; 't is even, als uw knecht
Vervolgens u bestek mijn baas heeft onderrecht.
Zo waar, mijn Heer, het staat in 't ceeltje zo geschreven!

Grumio. Ik gaf geen onderrecht, ik heb het stof gegeven.

Snyer. Maar hoe begeerden gy, dat men het maken zou?

Grumio. Met naald' en garen. Wel, hoe is 'et hier met jou?

Snyer. Maar hebt gy niet gezeyt, dat men het zoude snijden?

Grumio. Gy hebt veel dingen gestoffeert.

Snyer. Dat 's waar.

Grumio. Gans lijden!
Zie toe, dat gy mijn hier geen logens en stoffeert,
Gy rechte venster-aap, gy snip-snap, noch braveert
Me niet! Ik zeyde uw baas, dat hy het snyden zoude,
Maar niet, dat ik 't gesneên aan stukken hebben woude.
Wat bruyme jou hier ook!

Snyer. Hoe nu, is't hier van't mal?
Daar is het ceeltje, dat u zulks betuygen zal.

Petrutio. Leest het!

Snyer. Ten ersten, een loslyv'ge rok ....

Grumio. Wat spooken!
Heer, heb ik ooyt van een loslyv'ge rok gesprooken,
Zo spaart me niet, ô neen! Maar nayt men in de schoot
En slaat men daat'lijk met een streng blaauw-garen doot!
Ik zeyde: een rok.

Snyer. Met een smal ronde bef ...

Grumio. Ja trouwen,
Dat 's wel.

Petrutio. Nu voort.

Snyer. En met een ronde mouw ...

Grumio. Twee mouwen.

Snyer. De mouwen netjes en fray uytgesneden.

Petrutio. Ha!
Hier schuylt de schelmery.

Grumio. Dat schort aan 't ceeltje, ô ja!
De mouwen, die heb ik jou baas uytsnyen laten,
Maar weêr op-nayen doen: en zo 'k jou aârs hoor praten,
Zo zweer ik, dat ik jou die Snyers bol verzet,
Al was jou kleyne pink noch eens gewapendt met [52]
Een' yz'ren vingerhoed.

Snyer. Hoe! Wilt gy myn dan dwingen
Te liegen! 'k Zweer, ik zou jou anders leeren zingen,
Had ik jou op een plaats, daar ik het wensten.

Grumio. Wel,

Ik ben gereet. Kom aan, jy 't ceeltje, en ik jou el,
En spaar me niet! Want ik en zel jou ook niet vrezen.

Hortentio. Gy zoudt zo Grumio aan de beste kans wel wezen.

Petrutio. Wel nu, recht uyt gezeyt: de rok en dient me niet.

Grumio. Dat 's recht, Heer; want gyze ook voor Joffrou maken liet.

Petrutio. Loop, neemtze op tot verdoen van uwen meester!

Grumio. Watte?
Zoudt gy Mevrouws rok voor uw meester op gaan vatte?
O schelm! Heb jy dat hart, wees jy zo onbeleeft!

Petrutio. Wel, wat 's uw zin daar mee?

Grumio. Mijn Heer, zie toe, dat heeft
Al vry een dieper zin, al schijn ik jou te temen:
Zou hy Mevrouws rok tot zijn meesters dienst opnemen?
O foey! dat was te grof.

Petrutio. Hortentio, ga en zeg,
Dat gy de Snyer zult betalen. Neemt het wegh,
En niet meer woorden!

Hortentio. Hoort, vertrekt gy zonder dralen
En zegt uw Baas, dat ik hem morgen zal betalen!
En 't geen hier is geschiet, trekt u dat gantsch niet aan!

Petrutio. Kom, Trijn, wy zullen dus na uw Heer vaders gaan!
Al is 't gewaat slecht, 't gout zal in de beurs weêr prijken;
Het zijn de zinnen, die het lichaam steets verrijken.
En even als de zon door dikke wolken breekt,
Zo ziet men, dat ook d'eer in slecht gewaat uytsteekt.
Wat 's 't Gayken beter als de Leeuwerk in de Mijne,
Schoon of zijn pluymen al wat schooner willen schijne!
Om onze kleeren zal onze eer niet minder zijn;
En rekent gy 't voor schant, zo laadt die schant op mijn.
Waar zijn mijn knapen? Za, wilt voort de paerden bringen
Gezadelt en getoomt, om daat'lijk op te springen!
Laat zien, 'k geloof, dat het nu zeven uren is:
Wy komen daar omtrent ten noenmaal, zo ik gis. [53]

Katrijn. Ik durf wel zweeren, het is nu wel drie geslagen,
En 't wordt wel avondt, eer de tijdt ons daar kan dragen.

Petrutio. 't Zal dan wel zeven zijn, eer ik te paerd 'gaan wil.
Ziet, wat ik denk of doe of spreek, gy voert bedil
En zijt mijn altijdt dwars: 'k wil heden nu na steê niet.
Dies laat de paerden staan, nog morgen licht wel meê niet,
Maar op alzulken tijdt, als 't mijn belieft.

Hortentio. Ik zie 't,
Dat dezen Heer in't eynd noch zelfs de zon gebiedt.

Zur Schlußscene des Wintermärchens.

Von

Johannes Bolte.

Bekanntlich weicht Shakespeare im Wintermärchen von seiner Quelle, Greene's Erzählung *Pandosto* (1588, später *Dorastus and Faunia* betitelt), darin ab, daß die vom eifersüchtigen Gatten verurtheilte unschuldige Königin bei ihm nicht stirbt, sondern in Verborgenheit lebt und nach Jahren von ihrer Freundin Paulina dem reuigen Leontes als eine kürzlich angefertigte Statue gezeigt wird. Daß dem Dichter bei dieser eigenthümlich reizvollen Lösung der allzu tragische Accente vermeidenden Märchenkomödie eine ältere Erzählung oder Schauspiel vorschwebte, ist, soweit ich sehe, bisher nicht nachgewiesen. Lope de Vegas Drama '*El mármol de Felisardo*' (Comedias Bd. 6, 1615), auf das A. von Schack aufmerksam macht, hat nur die ganz oberflächliche Aehnlichkeit, daß ein verliebter Prinz sich verrückt stellt und seinem Vater das Versprechen ablistet, ihn mit einer Statue im Garten zu vermählen.

Um so mehr war ich überrascht, in einem holländischem Drama des 17. Jahrhunderts auf eine ganz ähnliche Schlußscene wie im Wintermärchen zu stoßen. Das Stück heißt: '*Alcinea, of stantvastige Kuysheydt. Treur-bly-eynd Spel. tAmsterdam 1671.*' 8° (Leydener Universitätsbibliothek) und hat zum Verfasser Hendrik de Graeff. Die Handlung läßt sich der Hildegardissage[1]) vergleichen. Alcinea, die tugendhafte Königin von Alba, weist, während ihr Gatte

---

[1]) Vgl. Oesterley zu den Gesta Romanorum c. 249.

Karismont gegen die Türken kämpft, die Liebesanträge ihres Schwagers Klarimeen zurück und wird von ihm aus Rache der Untreue bezichtigt. Karismont, der den Anklagen seines Bruders blindlings glaubt, sendet einen Diener Philon nach Alba mit dem Auftrage, Alcinea in den Wald zu führen, dort zu tödten und als Wahrzeichen ihm ihr Herz zu bringen. Wie er aber Klarimeen diesen blutigen Beweis der vollzognen Strafe entgegenhält, bricht dieser in verzweiflungsvolle Klagen aus und bekennt seine Arglist. Vernichtet kehrt der König heim, um am Grabe der unschuldig Gemordeten Sühnopfer darzubringen. In Wirklichkeit jedoch ist Alcinea noch am Leben, da Klarimeen's Verlobte Polimia den Mord zu verhindern gewußt hat, und hält sich als Schäferin verborgen. Polimia veranstaltet es nun, daß sie auf dem Grabmale unbeweglich gleich einem Standbilde Platz nimmt. Als Karismont, von der Aehnlichkeit dieser Statue mit der todtgeglaubten Alcinea hingerissen, sie um Verzeihung anfleht, hält sie seine Hand fest und redet ihn an. Die glückliche Lösung kommt auch dem Verräther zu Gute.

Daß die Gemeinsamkeiten der Schlußscene, die ich unten theilweise folgen lasse, mit der des Wintermärchens nicht einem Zufalle zuzuschreiben sind, liegt auf der Hand. Fraglich bleibt nur, ob Graeff das Motiv dem Shakespeare'schen Drama oder einer andern, vielleicht erzählenden Dichtung, die schon Shakespeare vor ihm benutzte, verdankt. An dieser doppelten Möglichkeit würde sich natürlich auch nichts ändern, wenn Graeff's Alcinea kein Original, sondern gleich seinen andern Schauspielen[1]) eine Uebertragung aus dem Spanischen oder Französischen wäre. Mögen weitere Forschungen diese Frage zur Entscheidung bringen!

Während der Oberpriester am Grabe der Königin ein Lamm schlachtet und ein Priesterchor ein Lied zum Preise der unschuldig Gestorbenen (Voys: Al wat men hier in deze weerelt ziet) singt, öffnet sich ein Vorhang, und man erblickt das Grabmal, auf dem Alcinea als Standbild unbeweglich steht, ringsum Albanier mit Fackeln. Karismont bringt kniend sein Opfer dar und spricht:

[p. 59] De dootschrick, die mijn ziel steets pijnden om de schant
En gruwelheeden, wert door deze offerhant

[1]) H. de Graefs Aurora en Stella (1665) ist eine Nachahmung von Calderon's Lances de amor y fortuna (französisch 1656 von Boisrobert und von Quinault); Agrippa Koning van Alba (1669) = Quinault, Agrippa roi d'Albe (1660); Joanna Koningin van Naples (1669) = Lope de Vega, La reyna Juana (1615. Vgl. Magnon, Jeanne reine de Naples. 1656); Den dullen Ammirael (1670) = Lope de Vega, La batalla del honor (1615).

Verzelt met zorgh en anghst van mijne hals gestreecken.
Beelt, dat zoo heerlijck praelt, zie ick u aen, zo reecken
Ick Artemisia haer graf-gebouw niet meer.
Het machtigh Lijden met Alba zal de eer [60]
Van mijne koningin door 't heele aerdrijck brommen.
Hoe is de Rijcx-Vorstin tot zulck een eer gheklommen,
Die van Hanise weert voor heyligh aengebeên.
Berouw verzacht dit hart, eer harder dan een steen,
Betoont nu waerlijck rouw, hoe hy u heeft mishandelt,
Die in stantvaste min stantvastigh hebt gewandelt.
Onluckige, gy zijt van my te wreet verdelgt,
Dat Acheron mijn broêr, die snoode mensch verzwelgt,
Die Alcinea dorst zoo eereloos verraden.
Waerd gy roemwaerde in het leven, om genaden
Bad ick mijn Koningin. Hoe heerlijck praelt het beelt,
Waer in de schoonheydt van mijn bedvriendinne speelt!
Ick zie haer levend voor mijn oogen! 't Zijn gedachten,
Die my verrucken en 't bedwelmde breyn verkrachten.
Is [*l.* Ick] kus dan 't schoone beelt voor Alcinea, lief,
Die ick aen 't hel gestarnt wel eer door min verhief:
Wilt, waerde, u gemael de wreede moort vergeven!

Karismont willende het beelt voor Alcinea kussen, houd hem by zijn hant vast.

Alcinea. Hy heeft geen misdaet, die geen misdaet heeft bedreven.
Uw broeder Klarimeen verstiet my uyt de troon,
U, van uw gemalin, de glory-rijcke kroon
Zal door mijn ziels elend te heerelijcker schijnen.
Um druck is onderdruckt, de vreucht verdrijft de pijnen.
Karismont. O hemel, wat is dit! Het beelt houd mijne hant.
Waer bergh ick my van schaemt, waer bergh ick my van schant! [61]
Polimia. Uw koningin dooft uyt die schant: een vreughde teecken
Aen Alcinea toont!
Karismont. Hoe kunnen beelden spreecken?
Moet ick rampzalige verduuren meer verdriet?
Alcinea. Een telgh van Abradaet uyt Lydien ghy ziet
Herboren, machtig vorst, en levend voor uw oogen.
Karismont. Leeft mijne koningin? Wie heeft my dus bedroogen?
Philon. Zijn Majesteyt genaeck de kuysche Majesteyt!
Vlucht niet voor levende, o koningh! Liefde pleyt
Voor Klarimeen uw broêr, die gy door haet verbande.
Een geest heeft vlees noch been; dees poezilige handen
Doen blijck van een vorstin, maer van geen nare geest.
Karismont. Is 't droom of spoockery? Waer ben ick voor bevreest,
Daer 'k als een tweede Mars kom in het oorlogh dond'ren?
Hoe zal hem Abradaet om deze daet verwond'ren,
Zo dra de Faem te post van zijn herbooren kint
Dees blijde tijdingh brengt! Mijn lief, een vorst ontzind
Betoont gy die noch gunst! Mijn engel, ick, die druckigh
Strax weende om uw doot, leef nu na wensch geluckigh!

Alcinea. Onwetend zondigen, mijn koning, is geen zond.
Karismont. Treet Lydien op nieuw met Alba in 't verbont.
Getrouwe Philon, zegh, wat deught zal u weer loonen?
Philon. Dat ghy prins Klarimeen zijn misslagh wilt verschoonen.
Karismont. Die 't ingewand des rijx door valscheydt maeckt beroert?
Philon. 't Ontbrack zijn macht aen macht; zijn wil is niet volvoert.
Dat tuyght uw Koningin op't heerelijckst verreezen. [62]
Alcinea. Wilt daer Polimia, ô vorst, voor danckbaer wezen!
Polimia. Geluckigh is het rijck, dat op de deucht steets bouwt.
Nisus. Onluckigh, daer het hooft in als zijn zelfs mistrouwt.
Marcellus. Stantvaste kuysheydt gront op onverbreeck'bre muuren.
Claudius. Wat moet een kuysche ziel al tegenspoet bezuuren!
Nisus. Dat Alcinea tuygt, albaensche koningin.
Polimia. Wiens ziel stantvastigh bleef in onbevleckte min.

Anhangsweise sei noch darauf hingewiesen, daß Greene's Erzählung, zu der J. Caro[1]) den historischen Hintergrund entdeckt hat, auch in Frankreich und Holland unabhängig von Shakespeare's Dichtung dramatisiert worden ist. Von der französischen Prosatragödie des Jean Puget de La Serre (1600—1665): *Pandoste ou la Princesse malheureuse, en deux journées, Paris 1631. 8°,* kenne ich zur Zeit nur den Auszug in der Bibliothèque du théâtre français (1768) 2, 274—277; von dem gleichfalls in zwei Theile von je fünf Akten getheilten Werke Meynert Pietersz. Voskuyls: '*Dorastus en Fauniaas. Treur-bly-eyndend Speel. tAmsterdam 1637. 4°*' liegt mir der in Leyden aufbewahrte 2. Theil vor. Eine genauere Vergleichung muß ich daher auf ein ander Mal versparen. Ich möchte jedoch bemerken, daß Voskuyl nicht etwa einfach das französische Stück wiedergiebt; die Handlung weicht vielfach ab; bei ihm heißt des Dorastus Vater Egistus von Sicilien, bei La Serre dagegen Agatocle.

---

1) Englische Studien 2, 141—185. — Vgl. Max Koch, ebenda 9, 305 f.

Der Schlegel-Tieck'sche Shakespeare, gut gebunden für drei Mark!

Wenn sich die Deutsche Shakespeare-Gesellschaft, ohne unbescheiden zu sein, manch tüchtiger Leistung in den siebenundzwanzig Jahren ihres Bestehens rühmen darf, so ist doch keine That zu nennen, welche in ihrer in die weitesten Kreise hinübergreifenden Bedeutung derjenigen gleich käme, die sich in dem obigen Titel verkörpert.

Wir können die anregende Einwirkung unsrer Gesellschaft auf die Bühne nachweisen; wir nehmen das Verdienst in Anspruch, einen deutschen Shakespeare geliefert zu haben, der, auf der Grundlage der Schlegel'schen Uebersetzung, allen wichtigen und anerkannten Reinigungen des Urtextes gerecht geworden ist; wir dürfen endlich mit Stolz darauf hinweisen, daß nicht nur Deutschland, sondern auch England und Amerika unser Jahrbuch als ein Quellenwerk ersten Ranges anerkennen. Engländer und Amerikaner haben es ausgesprochen, daß, nächst den Muster-Textausgaben *(Dyce, Cambridge Edition,* und *Furness)* Deutschland die werthvollsten Arbeiten geliefert habe, und sie nennen dabei Alexander Schmidt's Lexikon, Albert Cohn's Bibliographie und das Jahrbuch.

Wenn die genannten Leistungen in erster Reihe dem Fachmanne von Werth sind, erstreckt sich die Bedeutung des Neuesten, das wir bringen, auf alle Kreise, „soweit die deutsche Zunge reicht." Der Vorstand der Gesellschaft hat es seit langer Zeit schon für im höchsten Grade wünschenswerth, ja, gewissermassen als seine nunmehrige Hauptaufgabe angesehen, dem deutschen Volke die beste und volksthümlichste Uebersetzung Shakespeare's in guter und nutzbar ausgestatteter Form zu einem Preise zu geben, der es wirklich den

weitesten Kreisen gestattet, diese Hauspostille des Geistes und des Herzens zu erwerben. Daß wir das Ziel erreicht haben, verdanken wir den geschäftskundigen Bemühungen unseres Vorsitzenden, und die Gesellschaft ist ihm vor Allem verpflichtet, wenn sie nun auch diese That in die Reihe derjenigen einordnen darf, die sie als Belege für ihre pflichtvollen Bestrebungen zu verzeichnen vermag.

Die Ausgabe wird in groß Octavformat, mit zwei Columnen auf der Seite, etwa 60 Bogen stark, mit deutlich gedrucktem Text auf gutem Papier und dauerhaft gebunden Ende April erscheinen. Jedes Stück bringt eine kurze, übersichtliche und belehrende Einleitung.

Die Gesellschaft hofft, durch diese Veröffentlichung einem Herzensbedürfnisse des deutschen Volkes zu begegnen, indem sie den Dichter, der bisher des Volkes Freund war, nunmehr zu seinem treuen Hausgenossen macht.

Wir geben, zu vorläufiger Kenntnißnahme, nachfolgend den Text der allgemeinen Einleitung, wie sie der Herausgeber an die Spitze des Werkes gestellt hat.

William Shakespeare wurde am 23. April 1564 zu Stratford am Avon geboren. Sein Vater John Shakespeare war ein ziemlich wohlhabender Mann, der eine ehrenvolle Stelle in der Gemeinde einnahm; seine Mutter Mary stammte aus der sehr angesehenen Gutsbesitzerfamilie der Ardens. Die beglaubigten Nachrichten über seine Lebensschicksale und besonderen Charaktereigenschaften sind höchst dürftig. Wir wissen authentisch von ihm nicht viel mehr, als daß er sich verheirathete, nach London übersiedelte, von dort nach Stratford zurückkehrte und bald darauf starb. Nur aus dem Urtheil seiner Zeitgenossen und im Spiegel seiner unsterblichen Werke können wir nähere Kenntniß von ihm erlangen und in seine Geisteswerkstatt eindringen, — ein Vortheil vielleicht für die unbefangene Würdigung seiner dichterischen Größe. Die beglaubigten Nachrichten über seine schriftstellerische Thätigkeit und über das große Ansehen, welches er genoß, sind übrigens so zahllos, daß es geradezu als Blödsinn erscheinen muß, wenn in neuerer Zeit versucht worden ist, ihm die Autorschaft der seinen Namen tragenden Werke abzusprechen und auf den Philosophen Bacon zu übertragen, zu dem er nie die mindesten nachweisbaren Beziehungen gehabt hat.

Schon mit achtzehn Jahren, im Dezember 1582, heirathete Shakespeare die acht Jahre ältere Anna Hathaway. Daß diese Ehe eine

unglückliche gewesen sei, wie die Kritiker aus einzelnen Stellen seiner Werke und seines Testaments schließen wollen, ist durchaus unverbürgt. Seine Frau gebar ihm am 26. Mai 1583, also sechs Monate nach seiner Verheirathung, eine Tochter, Susanna, und zwei Jahre später Zwillinge, Hamlet und Judith. Hamlet, sein einziger Sohn, starb schon in den Kinderjahren. Die älteste Tochter Susanna heirathete 1607 den Arzt Dr. John Hall; ihre einzige Tochter Elisabeth verheirathete sich 1626 mit Thomas Nash und verstarb 1669, nachdem sie 1649 noch eine zweite Ehe mit John Barnard eingegangen, ohne Kinder zu hinterlassen. Die jüngste Tochter unseres Dichters, Judith, heirathete 1615 den Thomas Quincy; sie gebar ihm drei Söhne, die aber sämmtlich vor ihrem Tode im Jahre 1661 verstarben. Des Dichters Nachkommenschaft erlosch also schon 105 Jahre nach seinem Tode.

Bald nach der Geburt der Zwillinge, wahrscheinlich im Jahre 1586 oder 1587, begab sich Shakespeare nach London. Ueber die besonderen Beweggründe dieser Verlegung seines Wohnsitzes, während Frau und Kinder in Stratford zurückblieben, liegen keine beglaubigten Nachrichten vor; sie erklärt sich wohl am einfachsten aus dem Drang, die sich schon frühe mächtig regenden dichterischen Anlagen in dem Mittelpunkt des politischen und geistigen Lebens von Alt-England auszubilden und auch zu seinem Lebensunterhalt zu verwerthen. Ueber seine persönlichen Schicksale während des ungefähr 19jährigen Aufenthalts in London steht fest, daß er sehr bald mit dem Theater als Schauspieler und Dichter in Verbindung trat, später Miteigenthümer des Globetheaters ward und in diesen Stellungen sich ein ansehnliches Vermögen erwarb, das er hauptsächlich in seiner Vaterstadt Stratford in Grundbesitz und Renten anlegte. Gegen das Jahr 1605 oder 1606 kehrte er in den Schoß seiner Familie nach Stratford zurück, ohne jedoch der Verbindung mit der Bühne vollständig zu entsagen. Er verstarb in Stratford, 52 Jahre alt, an seinem Geburtstage, den 23. April 1616 und ward in der dortigen Pfarrkirche begraben. Auch über diesen letzten Lebensabschnitt und die Ursachen seines frühen Todes fehlt jede verbürgte Nachricht.

Als Shakespeare seine Laufbahn in London begann, herrschte in England ein reges geistiges Leben, welches mit seiner politischen und geistigen Entwicklung unter Königin Elisabeth gleichen Schritt hielt. Ward auch die reine Dichtkunst noch als die höchste und vornehmste Geistesleistung betrachtet, so fand doch die dramatische Kunst immer

größere Anerkennung, und das Theater erkämpfte sich, allen Anfeindungen der Puritaner zum Trotz, die allgemeinste Theilnahme, die sich, von den unteren Volksklassen ausgehend, bis zu den Höfen Elisabeths und Jakobs I. fortpflanzte. London hatte zu jener Zeit gegen dreizehn Theater, von denen die meisten allerdings nur aus hölzernen Bretterbuden bestanden; gleichzeitig durchzogen zahlreiche wandernde Truppen das Land. Die Schauspielergesellschaften nannten sich noch nach ihren aristokratischen Protektoren; so hieß zum Beispiel die Gesellschaft, bei der Shakespeare eintrat, die des Lordkämmerers; unter König Jakob ward ihr der Titel der „Schauspieler des Königs" verliehen.

Bei Shakespeare's Eintritt in die Schriftstellerlaufbahn fand er nicht bloß das Lustspiel, sondern auch die Tragödie vornehmlich durch Greenes und Marlows Verdienst schon weit in ihrer Entwicklung fortgeschritten. Durch Sackville und Norton war auch bereits der ungereimte jambische Fünffüßler, der sogenannte Blankvers, dessen sich Shakespeare bediente und den mit ihm auch Lessing, Goethe und Schiller adoptiert haben, als die Sprache des Dramas eingeführt. Daneben hatte Lilly, in seinen für die aristokratischen Kreise geschriebenen Komödien und Abhandlungen, die Ausdrucksweise verfeinert und den Witz als eine Kunst behandelt, auch in die Lustspiele die Prosa eingeführt, während das Volksdrama sich noch in bombastischen Schilderungen, hohlem rhythmischem Pathos, und insbesondere in der Vorführung von Blut- und Greuelscenen gefiel. Auch die Dichtkunst war in ihrer Entwicklung weit fortgeschritten und insbesondere durch Sidney, Daniel, Spencer und andere das Sonett in Aufnahme gekommen.

Shakespeare kann hiernach nicht als Bahnbrecher der dramatischen Poesie in England betrachtet werden, sondern er trat mitten in eine im vollen Zuge befindliche, seinem Genius entgegenkommende geistige Bewegung ein. Er war ein Kind seiner Zeit und alle seine Erstlingswerke tragen deutlich den Stempel der Anlehnung an seine Vorgänger, sowie auch der Rücksichtnahme auf den herrschenden Zeitgeschmack. Allein auch seine schwächsten Jugendarbeiten, wie Titus Andronikus, Die beiden Veroneser und andere, tragen bereits in vielen Stellen in der Schönheit der Sprache, Schärfe der Charakteristik, Kühnheit der Bilder und Tiefe der Gedanken den Stempel seiner künftigen Größe. Auch begegneten sie rasch einer solchen allgemeinen Anerkennung seitens aller Gesellschaftskreise, bis zum Hof Elisabeth's hinauf, daß schon wenige Jahre nach seiner

Ankunft in London, wie die Zeugnisse seiner Bewunderer und Neider unwiderleglich darthun, sein Schriftstellerthum fest begründet erschien. Als ausübender Schauspieler trat er mehr in den Hintergrund, da dies seinen Neigungen nicht zugesagt zu haben scheint; doch ist er nachweislich noch im Jahre 1603 in einem Stücke von Ben Jonson aufgetreten.

Ob sich Shakespeare mit seinen rein dichterischen Erzeugnissen oder mit seinen dramatischen Versuchen zuerst eingeführt hat, ist nicht bestimmt nachweisbar. Jedenfalls erregte sein erstes Gedicht, Venus und Adonis, wegen der Schönheit seiner Sprache sofort großes Aufsehen. Dem heutigen Schönheits- und Sittlichkeitsgefühl entspricht dasselbe nicht mehr, indem der Dichter darin eine wilde sinnliche Gluth entwickelt, welche glücklicherweise bereits in dem nachfolgenden Gedicht, Lucretia, in ästhetische Schranken zurücktritt. Den rein dichterischen Nachruhm Shakespeare's begründen nur seine so berühmt gewordenen und so vielfacher Deutung unterliegenden Sonette, insbesondere die seiner reiferen Periode entstammenden, welche in Gedankentiefe und Schönheit der Form das Höchste erreichen, was diese Gattung der Poesie zu bieten im Stand ist.

Shakespeare verdankt also seinen Nachruhm fast ausschließlich seinen dramatischen Schöpfungen. Den Höhepunkt seines Schaffens und überhaupt der dramatischen Leistungen aller Völker und Zeiten bilden die fünf großen Trauerspiele Romeo und Julia, Hamlet, Othello, König Lear und Macbeth. Daran schließen sich die Mehrzahl der aus der englischen und römischen Geschichte entnommenen historischen Stücke, von denen in erster Linie Richard II., Heinrich IV., Richard III., Coriolan und Julius Cäsar hervorzuheben sind. Diesen gleichwerthig erscheinen seine bedeutenderen Schauspiele und Lustspiele, insbesondere der Kaufmann von Venedig, Cymbelin, Wintermärchen, Sommernachtstraum und Was ihr wollt, so daß er also in allen Gattungen der dramatischen Dichtkunst seine unerreichte Meisterschaft bewährt hat. Selbstverständlich, und zwar nicht bloß in der Jugendzeit, sondern durch alle Perioden seines Schaffens vertheilt, schuf er als Theaterdichter auch viele Werke geringeren Gehalts, insbesondere im Gebiet des leichten Lustspiels, während die Zahl der Dramen, die man als wirklich mißrathen bezeichnen darf, eine verschwindend kleine ist. Daß im übrigen die Bühnenwirkung seiner Stücke ihrem ästhetischen Werth nicht proportional ist, bedarf kaum der Erwähnung; das Volk urtheilt überhaupt anders wie die einzelnen Forscher und Denker. Manche

der unbedeutenderen Dramen Shakespeare's gehören zu den zugkräftigsten, so zum Beispiel Der Widerspenstigen Zähmung und Viel Lärm um nichts.

Es ist bei den Shakespeare-Forschern üblich, aber allerdings sehr schwierig, in Shakespeare's geistigem Schaffen bestimmte Perioden zu unterscheiden, theils weil, wie schon gesagt, in jede Periode Werke von sehr verschiedenem Gehalt fallen, theils weil über die Abfassungszeit der meisten Dramen keine zuverlässigen Daten existieren und die Kritiker auch heute noch in ihren Ansichten hierüber oft weit abweichen. Die in den nachfolgenden Einführungen zu den einzelnen Stücken angegebenen Entstehungszeiten sind daher keineswegs als durchaus zuverlässig zu bezeichnen. Doch wird man drei Perioden ziemlich sicher begrenzen können. In die erste fallen seine Jugendarbeiten, mit Titus Andronikus, gegen 1587, also etwa im 23. Lebensjahr des Dichters, beginnend und mit einem vollendeten, aber doch noch den Stempel der überschäumenden Jugendkraft und der Neigung zur Uebertreibung tragenden Drama, Richard III., gegen 1593, abschließend. Die in diese Periode fallenden acht Stücke umfassen die Erstlinge aller drei Dichtungsgattungen: des Trauerspiels (Titus Andronikus), des Lustspiels (Die beiden Veroneser) und des historischen Dramas (Heinrich VI.). Das allmähliche Fortschreiten von schwachen, an die Vorgänger sich anlehnenden Anfängen zu innerer und äußerer dramatischer Vollendung, ist in diesem Zeitraum ein ziemlich gleichmässiges. Mit dem Abschluß dieser Jugendperiode hatte sich Shakespeare jedenfalls schon den Ruf des größten dramatischen Dichters Englands erworben und alle seine Vorgänger wie Zeitgenossen weit überflügelt.

Shakespeare's Glanzperiode waren die zehn oder elf Jahre, welche auf Richard's III. Abfassung folgten, also etwa die Jahre 1594 bis 1604 oder 1605, das 30. bis etwa 40. Lebensjahr des Dichters einschließend. In dieser Periode entstanden seine berühmtesten Werke, nämlich die fünf großen Trauerspiele, ferner von historischen Dramen Richard II., Heinrich IV. und Julius Cäsar, und von Schauspielen und Lustspielen Der Kaufmann von Venedig, Sommernachtstraum, Was ihr wollt und Wie es euch gefällt. Auch von den leichteren Lustspielen gehören dieser Periode diejenigen an, welche die größte Bühnenwirkung erprobt und sich in der Gunst des Publikums festgesetzt haben, so namentlich Der Widerspenstigen Zähmung und Viel Lärm um nichts. Ueberhaupt fallen die Stücke, welche sich auf der heutigen Bühne erhalten und

eingebürgert haben, zu mindestens drei Viertheilen in diese Blüthezeit von Shakespeare's Schaffen. Mit Lear und Macbeth schließt die Glanzperiode ab; sie umfaßt etwa neunzehn Dramen.

Die letzte, etwa neun Stücke umfassende Periode läßt sich im Allgemeinen als die absteigende charakterisieren, weil, mit Ausnahme von Coriolan, Wintermärchen und Cymbelin, keines der darin entstandenen Werke an die Höhe der Schöpfungen seiner Glanzperiode heranreicht, auch die Zeit von etwa 1606 bis zum Schluß seines dichterischen Schaffens, gegen 1613, ohne Zweifel verhältnißmäßig die meisten Stücke von zweifelhaftem oder doch untergeordnetem Werth enthält; so namentlich Maß für Maß, Troilus und Cressida, Timon von Athen und Heinrich VIII. Mit diesem mißlungenen Stück hat leider unser großer Dichter seine ruhmvolle Laufbahn abgeschlossen. In dieser letzten Periode seines Schaffens machte sich übrigens auch eine allgemeine Entartung der englischen dramatischen Kunst bemerkbar, welche den Geschmack des Publikums verdarb und Shakespeare die Lust am Schaffen verleidet haben mag.

Shakespeare entlehnte die Haupthandlung fast aller seiner Stücke aus Chroniken, Geschichtswerken, älteren Dramen oder Novellen. Soweit sich bis jetzt nachweisen ließ, scheinen nur wenige Dramen, so namentlich Sommernachtstraum, Verlorene Liebesmüh', Die lustigen Weiber von Windsor und Der Sturm, vollständig der eigenen Phantasie des Dichters entsprungen zu sein. Die Quelle für die englischen Historien, sowie auch theilweise von Lear, Macbeth und Cymbelin, war die alte von Holinshed kritiklos zusammengetragene Chronik. Die Römerdramen sind den Lebensbeschreibungen des alten Geschichtsschreibers Plutarch entnommen. Den anderen Stücken liegen fast ausschließlich italienische Novellen der Frührenaissance zu Grund, welche damals sehr in Mode waren und sich, wenn auch weniger durch ihren literarischen Gehalt, so doch durch sensationelle Wahl und Behandlung ihrer Stoffe vortrefflich zur Unterlage für dramatische Bearbeitungen eigneten. Und hierin gerade hat sich Shakespeare als ein unerreichter Meister bewährt, und zwar nicht nur in der Kunst, erzählenden Stoff in dramatisch belebte Handlung umzusetzen, sondern auch, Handlung und Charakteristik, trotz der oft bis in die kleinsten Einzelheiten getreuen Anlehnung an seine Quellen, nach Form und Gehalt frei und selbstständig zu entwickeln, zu vertiefen und zu veredeln. Es ist die interessanteste und lehrreichste Seite der Shakespeareforschung, an der Hand seiner Quellen in die Werkstatt seines Geistes hinabzusteigen und den Pro-

zeß zu beobachten, wie er Blei in Gold zu verwandeln weiß. Aus diesem Grunde erscheinen auch die Abweichungen, die er in der Handlung oder den Charakteren seiner Quellenschriften vornahm, von ganz besonderer Bedeutung für deren richtige Auffassung oder Würdigung. Der Natur des Stoffes nach schließen sich die historischen Stücke am getreuesten an die Quellen an, während in der Benutzung der italienischen Novellen eine mehr unbeschränkte Freiheit der Bearbeitung hervortritt. Fast jedes auf fremdem Stoff aufgebaute Stück enthält übrigens, in der Handlung wie in den Charakteren, mehr oder weniger umfangreiche Zuthaten von Shakespeare's eigener Erfindung. So ist namentlich die große Fülle humoristischer und komischer Figuren, auf denen ein so großer Theil der Bühnenwirkung beruht, fast ausschließlich Shakespeare's alleiniges geistiges Eigenthum. Ueberhaupt bildet die zwar längst schon auf der englischen Bühne heimische, allein erst durch ihn mit unglaublicher Geschicklichkeit durchgeführte Verbindung des Tragischen und Komischen, Ernsten und Heiteren, einen charakteristischen Zug der Shakespeare'schen Dramen.

Die großen Vorzüge und Schönheiten der Shakespeare'schen Dichtung können in dem beschränkten Raum einer allgemeinen Einleitung nur angedeutet werden. Der Leser muß sie für sich um so mehr durch eigenes Studium herausholen, als die Schönheiten häufig nicht auf der Oberfläche liegen und erst bei tieferem Eindringen hervortreten, ein Prozeß der Selbstbelehrung, der jedenfalls dem Wege vorzuziehen ist, sich erst durch den undurchdringlichen Wust von Kommentaren und spitzfindigen Erörterungen zur wahren, freien Erkenntniß und Würdigung unseres Dichters durcharbeiten zu wollen.

Das erste Kennzeichen der Shakespeare'schen dramatischen Kunst ist seine Sprache, die im Vers wie in Prosa gleich gedrungen, kräftig und wohllautend dahinfließt. In der Jugend erscheint sie gefeilter und glatter, gegen Ende seiner Laufbahn immer markiger, oft sogar hart und unregelmäßig, gleichsam als wenn die Fülle der Gedanken die gebundene Form durchbrechen wollte. Zu den besonderen Eigenthümlichkeiten gehört es auch, daß Shakespeare in seinen Erstlingswerken Reimcouplets und überschlagende Reime weit häufiger anwandte als später, und daß seine Blankverse anfangs meist männliche, später immer mehr weibliche Ausgänge aufweisen. Die Satzbildungen schreiten mit der Zeit von der größten Einfachheit zu immer größerer Komplikation vor, häufig mit parenthetischen Einschiebseln durchsetzt. Die schauspielerische Recitation wird hierdurch erschwert, bei

guter Recitation der Eindruck jedoch mächtig gehoben. Uebrigens gehen manche sprachliche Eigenthümlichkeiten des Originals unrettbar auch in den besten Uebersetzungen unter.

Eine besondere Eigenthümlichkeit der Shakespeare'schen Dichtung, worin sie bis jetzt unerreicht geblieben ist, bietet demnächst die wunderbare Fülle seiner Bilder und Vergleichungen, oft seltsam und weit hergeholt, aber stets geistreich und von überraschender Originalität. Mitunter verweilt er allerdings zu lange und in zu breiter Ausführung oder Häufung bei seinen Bildern; doch dies sind Ausnahmen, die nur die Regel bestätigen.

Bau und Oekonomie der Shakespeare'schen Dramen sind von den pedantischen Kritikern der nach ihm in England zur Herrschaft gelangten Ben Jonson'schen Schule und von den mit Karl II. zur Herrschaft gelangenden und die geistige Welt anderthalbhundert Jahre hindurch knechtenden Anhängern der französischen Richtung auf's schärfste angefeindet worden. Es wurde ihm Willkür, Unregelmäßigkeit, insbesondere Unkenntniß oder Vernachlässigung der sogenannten Aristotelischen Einheiten der Zeit, des Orts und der Handlung vorgeworfen. Wie es mit der formalen Bekanntschaft Shakespeare's mit der Theorie des Dramas stand, mag dahingestellt bleiben; jedenfalls hat der Dichter von Romeo und Julie, Othello und so vielen anderen Meisterwerken den thatsächlichen Beweis geliefert, daß ihm ein Schönheits- und Maßgefühl angeboren war, welches aus sich selbst mustergültige Regeln zu entwickeln wußte. Auf der andern Seite muß aber auch einem Genie von solcher Kraft und Originalität, wie Shakespeare's, das Vorrecht zuerkannt werden, andere Wege als die der Alltäglichkeit und der steifleinenen Regel einzuschlagen. Daß aber auch Shakespeare'sche Dramen Mängel im Aufbau und in der Stoffvertheilung aufweisen, kann nicht befremden und erklärt sich meistens aus der Entstehungsweise seiner Dramen aus erzählendem Stoff. So werden namentlich manche Dramen, und darunter sehr bedeutende, wie z. B. Hamlet, Julius Cäsar, König Johann u. s. w. in der absteigenden Handlung schwächer; in Antonius und Kleopatra tritt der Höhepunkt nicht hervor, in Macbeth ist die ökonomische Vertheilung des Stoffes eine ungleichartige, in Troilus und Cressida fehlt der dramatische Abschluß; und solcher Fälle bieten sich noch mehr, ohne im Ganzen den Ruhm des Dichters schmälern zu können, nicht bloß in der inneren, sondern auch in der äußeren Komposition die Meisterschaft erreicht zu haben.

Die größte Eigenthümlichkeit und den höchsten Grad der Voll-

endung erreicht Shakespeare aber in der Erfindung und Entwicklung der Charaktere. Läßt er sich in der Handlung weitgehend von seinen Quellen leiten, in einzelnen Fällen sogar zu weit beeinflussen, so bewahrt er sich in der Zeichnung der die Handlung tragenden Charaktere die absoluteste Freiheit, begründet auf eine so vielseitige und durchdringende Kenntniß des Menschen von der idealen wie realen Seite, wie sie kein Dichter vor und nach ihm besessen hat. Die Fülle seiner originellen Charakterschöpfungen ist geradezu erstaunlich und steht im lebendigsten Gegensatz zu den pedantischen Typen der gleichzeitigen französischen, spanischen und italienischen Komödie. Nur zweimal hat Shakespeare, und zwar im Hamlet in Rosenkranz und Güldenstern, und im Coriolan in Sicinius und Brutus, vollkommene Zwillingscharaktere geschaffen, aber nur in der Absicht, deren dramatische Wirkung durch ihre Summierung zu steigern. Abgesehen hiervon dürfte es schwer sein, unter den zahllosen Charakterbildern Shakespeare's auf tragischem und komischem Gebiet auch nur zwei zu finden, die nicht ihre volle individuelle Eigenart bewahren. Dieses wunderbare Talent unseres Dichters hat niemand in klareres Licht gestellt als Thümmel, indem er ganze Gattungen von Charakterbildern aus allen Stücken zusammenfaßte und auf Grundlage dieser Zusammengehörigkeit die individuellen Verschiedenheiten beleuchtete.

Hoch aber über allen sonstigen eigenthümlichen Schönheiten und Vorzügen der Shakespeare'schen Muse ragen seine ideale Lebensanschauung, sein hohes Sittlichkeits- und Gerechtigkeitsgefühl, seine unglaubliche Objektivität und Unparteilichkeit hervor, verbunden mit einem Forscherblick ohnegleichen, der ebenso in die Tiefen des menschlichen Wesens und den treibenden Geist der Menschheit eindrang, wie er in dem unendlichen Wechsel der Erscheinungen das Ewige und Bleibende zu erkennen wußte. An der Schwelle einer neuen Zeit stehend, durchdrang sein Geist bereits ferne Jahrhunderte. Wohl zahlte auch Shakespeare's Genius der Menschheit seinen Tribut und verließ zuweilen seine ideale Höhe, menschlichen Schwächen oder äußeren Rücksichten nachgebend. Allein man kann vielleicht keinen besseren Weg aufsuchen, um die Summe von Shakespeare's geistiger und ethischer Größe zu ermessen, als indem man auf's emsigste seinen Fehlern nachspürt; so erst erkennt man, wie gering deren Summe ist gegen die unendliche Fülle des Schönen und Großen, dessen Glanz drei Jahrhunderte nicht ausgelöscht, sondern nur gesteigert haben.

Diesen hohen Maßstab darf man aber selbstverständlich nur an seine großen Schöpfungen anlegen. Ein nicht geringer Theil der Lustspiele insbesondere ist leichtere, auf die Unterhaltung seines Publikums berechnete Waare, und einzelne Stücke geben sogar zu ethisch-ästhetischen Bedenken Anlaß. Abgesehen von anstößigen Ausdrücken und Redensarten, überhaupt häufiger und unzarter Betonung der geschlechtlichen Beziehungen, die selbst Jungfrauen in den Mund gelegt werden (wie z. B. der Helena in Ende gut, Alles gut, der Beatrix in Viel Lärm um Nichts), und welche die Sitte oder vielmehr Unsitte jener Zeit entschuldigen mag, verletzen einige Stücke offenbar das ethische Gefühl und die poetische Gerechtigkeit. Dies gilt vornehmlich von Maß für Maß, Den beiden Veronesern und Heinrich VIII., in minderem Grade auch von Ende gut, Alles gut. Trotzdem weht aber auch durch diese minderwerthigen oder verfehlten Arbeiten der Hauch eines großen, schöpferischen Geistes und die Schönheit der Sprache und der Komposition, die Tiefe der Gedanken und Freiheit der Charakteristik suchen uns für solche ethischen Fehler oder Verstöße zu entschädigen.

Nach dieser Würdigung der Geistesarbeiten Shakespeare's muß es in der That als überflüssig erscheinen, noch ein Wort über seine specifische Bildung zu verlieren, die manche bloß deshalb zu bezweifeln scheinen, weil uns über den Gang seiner Ausbildung und den positiven Inhalt seines Schulwissens nichts Authentisches überliefert worden ist. Im Spiegel seiner Werke und der Vergleichung mit seinen Zeitgenossen können wir ihm nur einen Bildungsgrad zuerkennen, welcher vollkommen auf der Höhe seiner, allerdings nicht unserer, Zeit stand. Wenn man diese Bildung wegen vielfacher Verstöße gegen Geographie oder Geschichte anzweifeln will, so braucht man nur das eine Stück, in welchem solche geographische, geschichtliche oder kulturhistorische Verstöße am häufigsten und stärksten vorkommen, das Wintermärchen nämlich, mit seiner Quelle zu vergleichen. Man wird dann finden, daß die Novelle des hochgelehrten Professors der Universität Oxford, Robert Greene, welcher Shakespeare den Stoff zu seinem Schauspiel entnahm, genau alle diese Schnitzer enthält, die Shakespeare dann nachschrieb. Eine andere Quelle anscheinender Anachronismen erklärt, wie zum Beispiel im Sommernachtstraum, der phantastische Charakter der Stücke, oder das naive Verlegen von Ereignissen, die zu seiner Zeit Aufsehen erregten, in die Zeit, in welcher das betreffende Drama spielt. Was speciell seine vielfach angezweifelten, vielfach übertrieben zugesprochenen

Sprachkenntnisse betrifft, so hatte Shakespeare unzweifelhaft aus der Schule einige Kenntniß des Lateinischen und Französischen mitgebracht; den Plutarch sowohl, dem er die Römerdramen entnahm, als die italienischen Novellen, die einer so großen Zahl von Stücken zu Grunde liegen, kannte er aber nur aus Uebersetzungen, wie sich fast überall speciell nachweisen läßt.

Shakespeare verdankte seine Bildung allerdings nur zum kleinsten Theile der Schule. Seine feine Beobachtungsgabe, der intime Umgang, den er mit den literarischen Größen seiner Zeit und dem gebildetsten Theil des englischen Adels pflog, haben ihm unstreitig zu seiner staunenswerthen Kenntniß der realen Verhältnisse, der Sprache, Sitten, Meinungen und Vorurtheile aller Gesellschaftsklassen, vom „süßen Pöbel“ bis zu den Höflingen hinauf, verholfen.

Wie wir demnach seine hohe Bildung aus seinen geistigen Schöpfungen erkennen, ohne den Weg, auf dem er sie gewonnen, speciell verfolgen zu können, so ersetzen uns auch die übereinstimmenden Urtheile seiner Zeitgenossen den Mangel an beglaubigten Nachrichten über seine Charaktereigenthümlichkeiten, und man hat nicht nöthig, dieselben aus einzelnen Charakterschöpfungen, zum Beispiel Hamlet oder Prospero, herauslesen zu wollen. Das übereinstimmende Urtheil seiner Landsleute pries in erster Linie seine große persönliche Liebenswürdigkeit und vollendeten Umgangsformen, welche selbst die Neider entwaffneten und seine Nebenbuhler, in erster Linie Ben Jonson, zu den begeistertsten Lobredern seines dichterischen Ruhms machten. Wenn sich ein Dichter in solchem Grade und mit solcher Schnelligkeit die ungetheilte Liebe und Anerkennung seiner Zeitgenossen erwarb, so haben seine Charaktereigenschaften unstreitig sehr viel dazu beigetragen. Jeder Zug, der uns durch die Geschichte oder Tradition überliefert worden, zeigt uns Shakespeare als vollendeten und anerkannten Gentleman. Wir sehen ihn im Bunde mit den besten seiner Nation und in intimer Freundschaft selbst mit Personen des höchsten Adels, in erster Linie dem jungen Grafen Southampton, dem er auch seine ersten Gedichte und wahrscheinlich auch die Sonette widmete. Nichts ist überdies ungerechter, als Shakespeare auf einer Seite Schmeichelei gegen Hof und Adel, auf der anderen Seite aristokratische Geringschätzung des Volkes vorzuwerfen. Seine Huldigungen an Königin Elisabeth und König Jakob und an seine hohen aristokratischen Gönner überschreiten das Maß ehrerbietiger Höflichkeit, die in den Sitten jener galanten Zeit begründet war, keineswegs. Und was die aus seinen Volksscenen her-

geleiteten Verdächtigungen seines Charakters betrifft, so ist in erster Linie zu bedenken, daß zu Shakespeare's Zeiten zwischen dem Adel und dem Pöbel ein selbstständiger, geistig bedeutender und einflußreicher Bürgerstand — unser heutiges Volk — kaum in den Anfängen vorhanden war. Seine wahre Schätzung des Volks kann man am besten aus Coriolan herauslesen, wo er die, wenn auch etwas satirisch behandelten Bürger dem schroffen Aristokraten gegenüber unstreitig in vortheilhaftem Lichte darstellt. Was aber Shakespeare's Charakter ebenfalls in helles Licht stellt, sind sein unermüdlicher Fleiß und seine Berufstreue. Er war kein liederliches Genie, sondern erwarb sich reichliche Subsistenzmittel, die ihm eine materielle Unterlage für die Freiheit seiner gesellschaftlichen und dichterischen Bewegungen gewährten.

Nachdem Shakespeare wahrscheinlich seine ersten zwei großen Gedichte selbst veröffentlicht hatte, sehen wir ihn von da ab gänzlich unbekümmert um die Verbreitung seiner Dramen durch den Druck. Der alleinige Beweggrund für diese uns heutzutage unbegreifliche Gleichgültigkeit kann wohl nicht allein in dem Umstand liegen, daß die Stücke Eigenthum der Bühnen wurden, welche dieselben zur Aufführung erkauften, sondern sie deutet auch darauf hin, daß Shakespeare lediglich für die Bühne schrieb, seinen Nachruhm (der ihm nach dem Inhalt seiner Sonette durchaus nicht gleichgültig war) von den Hörern, nicht von den Lesern erwartend. Dies entsprach auch ganz der allgemeinen Auffassung seiner Zeit, daß nämlich ein Schauspiel nicht zum Lesen, sondern nur zum Sehen und Hören bestimmt sei. So geschah es, daß nur ein Theil seiner Stücke zu seinen Lebzeiten überhaupt in den Druck kam (die sogenannten Quartos), und dazu noch viele in unrechtmäßigen, durch schlechtes Nachschreiben verstümmelten Ausgaben. Eine Ausgabe seiner gesammten Werke, die Folio, ward erst sieben Jahre nach Shakespeare's Tod, im Jahre 1623, durch seine ehemaligen Schauspielkollegen und Mitbesitzer des Globetheaters, Hemminge und Condell, veranstaltet. Alle diese Einzel- und Gesammtausgaben sind mehr oder weniger fehlerhaft und nachlässig gedruckt, entbehren meistens der Eintheilung in Scenen und enthalten nur höchst mangelhafte Bühnenweisungen. Dieser letzte Mangel ist um so mehr zu beklagen, als Shakespeare's Stellung als Bühnenleiter unstreitig dazu Veranlassung gegeben hat, daß Handlung und Charakteristik mitunter durch den Text der Dramen im Dunkeln gelassen werden. Der Autor derselben, der zugleich die Stücke einstudierte, konnte diesen Mangel durch mündliche Unter-

weisung ersetzen, während wir heute an unzähligen Stellen ergänzende Bühnenweisungen schmerzlich vermissen und deshalb vielfach oft vor ungelösten Räthseln stehen. Der geschilderte Einfluß seiner Stellung zur Bühne auf die Oekonomie seiner Dramen, verbunden mit den theilweise sehr weitgehenden Abweichungen zwischen den Texten der Folio und der Quartos, sowie der verschiedenen Quartausgaben unter einander, haben der philologischen Textkritik eine schwierige Aufgabe gestellt, deren Lösung Johnson, Steevens, Capell und Malone in den sechziger Jahren des vorigen Jahrhunderts begannen und die sich bis tief in unsere Zeit fortgesetzt hat. Mit Stolz dürfen wir in dieser Beziehung sagen, daß auch ein Deutscher, unser erster Shakespeare-Philologe, Nic. Delius, höchst erfolgreich in die Herstellung des richtigen englischen Textes und Aufklärung dunkler Stellen eingegriffen hat, so daß seine Ausgabe sogar in England große Verbreitung findet.

Nicht lange nach Shakespeare's Tode wandte sich die englische Nation mehr der pedantischen Richtung Ben Jonson's und seiner Schule, mit ihrer mißverstandenen Nachahmung der Alten, und demnächst unter Karl II. dem französischen Geschmacke zu. Im wesentlichen ward die allgemeine Theilnahme der englischen Nation erst in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts durch die schon erwähnten Kritiken und die schauspielerischen Leistungen Garrick's und der Mrs. Siddons wieder auf Shakespeare hingelenkt, zunächst allerdings mit mehr blinder Begeisterung als tieferem Verständniß. Von jener Zeit ab begann Shakespeare's neuer Siegeslauf, und gegenwärtig wird er wieder ebenso als der größte englische Nationaldichter gefeiert, wie in den Zeiten des fröhlichen Alt-England unter Königin Elisabeth.

So sehr sich diese Erscheinung im Vaterlande des Dichters erklärt, so einzig in der Literaturgeschichte aller Völker steht die Thatsache da, daß ein Dichter gleichzeitig der gefeierte Heros einer zweiten Nation wurde, in einem anderen Idiom gleichsam neu auferstand. Dies ist das Schicksal Shakespeare's in Deutschland. Die erste Bekanntschaft, durch sogenannte „englische Komödianten" vermittelt, welche im siebenzehnten Jahrhundert verschiedene Dramen Shakespeare's, unter andern Hamlet, Die bezähmte Widerspenstige und so weiter, in elenden, meist possenhaften Bearbeitungen zur Aufführung brachten, hatte keinerlei nachhaltige Wirkung. Desto entschiedener zündete Lessing's 1759 in seinen Literaturbriefen begonnene Verherrlichung Shakespeare's, in Anknüpfung an seine Be-

kämpfung der damals noch Deutschland wie England beherrschenden französischen Geschmacksrichtung. Keine Geringeren als Goethe und Schiller eigneten sich Lessing's Urtheil über Shakespeare an und ließen seinen Geist in ihren eigenen unsterblichen Werken wieder aufleben. Von den Gelehrten in's Volk fortschreitend, vollzog sich von da ab unausgesetzt Shakespeare's Einbürgerung in Deutschland. Wieland's und Eschenburg's Uebersetzungen (1762 bis 1777) wurden für die Literatur und Schröder's Darstellungen von zehn Shakespeareschen Dramen für die Bühne epochemachend. In seinen Bearbeitungen mußte er leider dem damaligen Geschmacke des Publikums weitgehend Rechnung tragen. Den Sieg aber entschied August Wilhelm von Schlegel mit seinen Vorlesungen über Shakespeare, welche auch heute noch zu dem Besten gehören, was über unsern Dichter geschrieben worden ist, noch mehr aber mit dem berühmten, 1796 in den Schiller'schen Horen begonnenen, aber erst 1833 im Verein mit Ludwig Tieck vollendeten Uebersetzungswerke. Schlegel hat hierin die Uebertragung aus einer fremden Sprache zu einer Kunst von unerreichter Höhe ausgebildet, wobei ihm allerdings die Stammesverwandtschaft des deutschen und englischen Idioms mächtig zu Hilfe kam. Von Schlegel selbst rührt die Uebersetzung von siebzehn Stücken her (die englischen Historien mit Ausnahme Heinrich VIII., Romeo und Julia, Sommernachtstraum, Julius Cäsar, Was ihr wollt, Sturm, Hamlet, Kaufmann von Venedig und Wie es euch gefällt); die übrigen Stücke wurden, wenn auch nicht vollkommen gleichwerthig, unter Tieck's Leitung übertragen, und zwar dreizehn durch den Grafen Wolf von Baudissin und sechs durch Tieck's Tochter Dorothea. Weitere Etappen auf Shakespeare's Einzug in Herz und Geist des deutschen Volkes waren die Goethe'schen und Schiller'schen Bearbeitungen mehrerer Stücke und die Pflege Shakespeare's durch das Weimarische Theater. In der Literatur aber reihten sich an Schlegel die berühmten ästhetischen Abhandlungen von Gervinus, Ulrici, Kreyßig, Rötscher, Vischer, Hebler, von Friesen, Genée, Rümelin und vielen anderen; die Shakespeare-Bibliographie vermehrte sich in's Unglaubliche. Aus den letzten Dezennien dürften, was die Bühne betrifft, in erster Linie Dingelstedt's und des Herzogs Georg von Meiningen Verdienste hervorzuheben sein, während die ästhetische und philologische Shakespeare-Forschung hauptsächlich in der am Jubiläum der dreihundertjährigen Geburt Shakespeare's, am 23. April 1864 in Weimar, unter dem Protektorat der erhabenen Beschützerin deutscher Kunst und Wissenschaft, der Frau Großherzogin

Sophie von Sachsen, begründeten deutschen Shakespeare-Gesellschaft ihre Stätte fanden. In den bis jetzt erschienenen 25 Bänden haben Delius, Ulrici, von Friesen, Elze, von Vincke, Albert Cohn, Leo, Thümmel, Schöll, Hertzberg, Lindner, Vischer, Bodenstedt, Viehof, Vatke, Tschischwitz, Zupitza, Meißner, Bolin, Oechelhäuser und andere die Resultate ihrer Shakespeare-Forschungen niedergelegt. Das gedachte Jubiläum mit dieser Gesellschaftsgründung und den ersten Gesammtaufführungen der englischen Königsdramen — Dingelstedt's größtes Verdienst — bildet unstreitig die letzte Etappe, von welcher aus die vollständige Einbürgerung Shakespeare's in die Reihe deutscher Geistesheroen, auf der Bühne wie in der Literatur einen neuen kräftigen Aufschwung nahm. Auf der Bühne insbesondere traten auch bedeutende Privattheater, in erster Linie das Deutsche und das Berliner Theater, selbst in den schwierigst zu besetzenden und zu scenierenden Stücken, mit den Hoftheatern ebenbürtig in Konkurrenz. Diese waren bis dahin fast die alleinigen Träger des Shakespeare-Kultus gewesen, wobei aber die mittleren, selbst kleineren Bühnen, insbesondere Weimar und Meiningen, vielfach die großen Hofbühnen überflügelten. Seit Schröder's Zeiten sind 33 von den 36 Dramen Shakespeare's in Deutschland zur Aufführung gelangt, davon aber etwa 10 nur ganz vereinzelt, um sofort wieder zu verschwinden. 1889 wurden zum Beispiel von 134 deutschen Bühnengesellschaften 23 Shakespeare'sche Dramen in 822 Vorstellungen aufgeführt, und zwar Othello von 56, Hamlet und Die bezähmte Widerspenstige von 52, Romeo und Julia von 46, Der Kaufmann von Venedig von 40, Sommernachtstraum von 26, Richard III. von 22, König Lear von 21, Viel Lärm um Nichts von 16 Gesellschaften und so weiter. Mit diesen Fortschritten der Bühne kam auch neues Leben in die Uebersetzungen, wobei sich insbesondere Dingelstedt, Bodenstedt, Hertzberg, Gildemeister, Leo, Herwegh, Gelbcke, Heyse, Kurz und Wilbrandt betheiligten. Noch mächtiger fast — da seit Schlegel-Tieck kein entschiedenes Bedürfniß für ganz neue Uebersetzungen mehr anerkannt werden kann — war das Leben, welches in den letzten Decennien in die Bühnenbearbeitungen kam, — eine der wichtigsten Aufgaben für den Shakespeare-Kultus. Die Kürzung übergroßer Längen, die Ausmerzung von Stellen, die unserer Geschmacksrichtung oder unserem Sittlichkeitsgefühl durchaus widersprechen, die Zusammenziehung so vieler zersplitterter — die Bühne Shakespeare's kannte keine scenischen Verwandlungen — in wenige große Scenen, alles dies giebt den Be-

arbeitungen eine große, ja für die Bühnenwirkung mancher Stücke eine entscheidende Bedeutung. Ist nun auch die traurige Zersplitterung der Shakespeare-Bearbeitungen in Deutschland noch keineswegs beseitigt, so wird doch unstreitig in den letzten Decennien der Bearbeitung und Scenierung eine weit größere Aufmerksamkeit gewidmet. Die „Meininger“ haben namentlich in dieser Richtung sehr erfolgreich gewirkt. Durch Dingelstedt, Oechelhäuser, E. und O. Devrient und andere sind insbesondere die Bearbeitungen durch den Druck verbreitet worden.

Während aber so an der Vertiefung des Shakespeare-Kultus in Deutschland unausgesetzt fortgearbeitet wird, kann man sich der Einsicht nicht verschließen, daß die Ausbreitung, insbesondere die Bekanntschaft der mittleren und unteren Volksklassen mit unserem Dichter noch weit zurückgeblieben ist. Dieser Umstand bewog die deutsche Shakespeare-Gesellschaft, an die Veröffentlichung einer wohlfeilen Volksausgabe, die auch dem Unbemittelten zugängig sein soll, heranzutreten und den Unterzeichneten mit der Durchführung dieser Aufgabe zu betrauen. Der Zweck, den die gegenwärtige Volksausgabe verfolgt, veranlaßte indeß den Vorstand gedachter Gesellschaft, auf den Abdruck desjenigen Textes zu verzichten, welchen die in den Jahren 1867 bis 1871 seinerseits bewirkte, bei Georg Reimer erschienene Ausgabe enthält. Diese bis in alle Einzelheiten mit dem Stand der damaligen Textkritik in Uebereinstimmung gebrachte, mit ausführlichen kritischen Einleitungen versehene Ausgabe, in welcher überdies eine Anzahl von Dramen nicht bloß revidiert, sondern ganz neu übersetzt worden ist, wird von dem Shakespeare-Forscher vorzuziehen sein, während im Volk die alten Schlegel-Tieck'schen Uebersetzungen unbestritten die größte Popularität genießen, auch die in jener großen Ausgabe vorgenommenen Aenderungen des Textes für den Gesammteindruck belanglos sind.

So möge denn die neue Ausgabe ihren Weg bis tief in's deutsche Volk finden. Die kurzen Einleitungen zu den einzelnen Stücken, deren Inhalt, sowie den der gegenwärtigen allgemeinen Einleitung, nur ich persönlich vertrete, beanspruchen keine Einführung in das tiefere Verständniß des Dichters zu sein, wie es nur der wirklichen Forschung zugänglich ist, sondern sie verbinden nur, mit kurzen Angaben über die Quellen, aus denen der Dichter seine Stoffe schöpfte, und über das Bühnenschicksal der einzelnen Dramen in Deutschland, die individuelle Ansicht des Herausgebers über den literarischen Werth und die besonderen Vorzüge oder Mängel jedes Stücks. Hier-

bei ist dem sittlichen Gehalt das Uebergewicht bei der Beurtheilung eingeräumt. Der unbefangene, von Kommentaren und Kritiken noch unbeeinflußte Leser möge sich ein eigenes Urtheil bilden, ob er mit den in den Einleitungen ausgesprochenen Ansichten übereinstimmt oder nicht. „Je harmloser wir diesen Dramen entgegentreten", sagt Karl Frenzel, „je weniger wir in ihnen die Lösung von Räthseln oder Problemen aufsuchen, je inniger wir uns dem Eindruck hingeben, den sie, anziehend und abstoßend, auf uns ausüben, desto mehr nähern wir uns ihrem Verständniß." Auf diesem Weg dem unbefangenen Leser seine Mithilfe anzubieten, war die leitende Absicht des Herausgebers dieser Volksausgabe.

Dessau, im November 1890.

Wilhelm Oechelhäuser,
z. Z. Präsident der deutschen Shakespeare-Gesellschaft.

Der „Memorial-Theater-Shakespeare“.[1]

Es giebt so zahlreiche und verschiedenartige Ausgaben von Shakespeare's Stücken, daß es beinahe unmöglich erscheint, noch eine neue bringen zu können, für die ein wirkliches Bedürfniß vorhanden wäre, und die bis jetzt noch gefehlt hätte. Ausgaben in allen Größen, vom Foliobande bis hinab zu den winzigsten Bändchen aller Arten, vom bloßen Abdruck der Folio- und Quarttexte bis zu dem 1821 erschienenen *Variorum* in einundzwanzig Bänden oder den Halliwell-Folios in sechzehn Bänden, haben den Originaltext beinahe verschwinden machen in einer Wildniß von Anmerkungen und Erklärungen. Künstler und Schriftsteller haben miteinander gewetteifert, um Shakespeare zu illustrieren, von Boydell's kostbaren Folioausgaben bis zu den burlesken Charakteren und Scenen von Kenny Meadows. — *The cry is still they come* — und beinahe jede Ausgabe der berühmten Stücke scheint Bewunderer und Käufer zu finden, wo immer englische Bücher gelesen werden.

Die einfachen Texte der ersten Quart- und Folioausgaben sind schon lange sehr selten, sind aber in den kostbaren Faksimiles von Ashbee für Mr. Halliwell reproduziert worden und in den billigeren aber auch seltenen lithographischen Quartbänden von Mr. Furnival; dagegen sind die Folios durch die gedruckten Faksimiles von Upcott, im Jahre 1807, und von Booth (Charles Wright) 1862 hergestellt worden, sowie durch das lithographische Faksimile von Staunton, 1865, und diese sind die Grundlage geworden für die meisten späteren Ausgaben.

---

[1]) Aus „Stratford on Avon Herald“.

Von Rowe's Ausgabe im Jahre 1709 an bis zu der letzten Cambridge-Shakespeare-Ausgabe, von der eben der erste Band erschienen ist, hat der Leser und der Gelehrte eine Welt von Auswahl und es ist einfach unmöglich, zu sagen, welches die beste Ausgabe der Shakespeare'schen Stücke sei. Für den Geschmack und das Studium aller Klassen ist reichlich gesorgt von den kostbarsten *éditions de luxe* an bis zum Shilling-Shakespeare für schmalere Beutel und allgemeine Benutzung.

Unter der Fülle von Ausgaben ist es auffallend, wie wenige sich speziell den Ausgaben für Darstellung und Theater gewidmet haben. Fast alle haben die Thatsache übersehen, daß Shakespeare selbst Schauspieler und Bühnenleiter war und daß alle seine Stücke für die Bühne geschrieben wurden. Die langen Reihen von Theaterausgaben von Lacy und French sind nur zu oft nichts weiter gewesen, als Ausgaben von Stücken, „ergänzt" von Garrick, „verbessert" von Dryden, ruiniert von Tate und gewöhnlich von Theaterdirektoren nach ihrer eigenen Bequemlichkeit verstümmelt, mitunter mit Auslassung einiger der wichtigsten Scenen. Der Theaterdirektor hat nur zu oft Shakespeare seiner Gesellschaft oder seiner Bühne „angepaßt" und damit die glänzendsten Lorbeern von Shakespeare's Stirn gestreift. Glücklicherweise hat sich der Geschmack verbessert, und Theaterleiter haben sich die Mühe gegeben, Shakespeare's Stücke so auf die Bühne zu bringen, wie er sie uns hinterlassen hat, und machen dadurch allen Theaterbesuchern seine wunderbaren Gedanken in ursprünglicher Form und ebensolchem Styl zugänglich.

Das Shakespeare-Memorial-Theater in Stratford-on-Avon wird nicht nur für immer eine edle Erinnerung sein an den Dichter *„of all ages and all time"*, sondern auch ein Tribut, welcher dem Ruhme seines Namens in seiner eigenen Stadt gezollt wird durch die großmüthige Freigebigkeit des Mr. C. E. Flower und noch mehr durch dessen große Kenntnisse, seine geduldige Sorgfalt und die unermüdliche Energie, mit der er dem Unternehmen auch einen praktischen Nutzen sicherte, als Scene für die Darstellung einiger selten auf der Bühne vorgeführten Stücke.

Alle diese Aufführungen sind mit so ausgezeichnetem Geschmack und künstlerischem Gefühl arrangiert und ausgeführt worden, daß sie gewiß nirgends übertroffen und selten erreicht werden können. Alles, was die moderne Bühnenkunst nur darbieten kann, ist an diese Wiederbelebungen gewandt, und weder Mühe noch Kosten sind gespart worden, um die Darstellungen der Stücke würdig zu

machen. Selbst am Weimarer Theater können kaum schönere Vorstellungen stattgefunden haben und das Stratford-Memorial wird immer berühmt bleiben als der klassische Boden für Shakespeare's Stücke.

Mr. Flower hat nicht nur das Memorial-Theater gegründet, sondern er hat auch die materielle Form geschaffen, in welcher die Stücke auf der Bühne dargestellt werden. Er mußte Verleger und beinah Schriftsteller werden, um solche vollkommene Texte zu erhalten, welche den Originalstücken Ehre machten. Er entdeckte, daß er im wahren Sinne des Worts keinen Vorgänger hatte. Er mußte die Fehler und Verderbungen der Quartausgaben studieren, die Veränderungen der Folios, die Muthmaßungen der Erklärer, die Glossen der Verbesserer, die Schnitzer der Drucker und die Verdrehungen der Schauspieler theils prüfen, theils bekämpfen, um einen schönen, vernünftigen und genauen Text von jedem der 36 Stücke herzustellen. Er hat mehrere Jahre sorgfältigen Studiums diesem großen Werke gewidmet und nach und nach Exemplare von allen Stücken herausgegeben in einer Form, die nicht nur einzig dasteht, sondern auch von ursprünglichem und bleibendem Werthe ist.

Seine Ausgaben sind nicht allein für die Bühne, sondern auch für privates und öffentliches Lesen eingerichtet. Ein glücklicher Gedanke veranlaßte ihn, nicht nur den vollständigen Text eines jeden Stückes abzudrucken, sondern mit kleineren Lettern diejenigen Theile zu bezeichnen, welche nicht absolut nothwendig für eine Aufführung sind, oder welche ausgelassen werden können, ohne ernstlich dem Dialog oder der Verwicklung des Stückes zu schaden. Er hat dies mit unendlicher Sorgfalt und bewunderungswürdigem Urtheil gethan, und auch oft kleine Aenderungen in Akten und Scenen angebracht, die dem allgemeinen Effekt sehr von Nutzen sind. Und dabei hat er weder mit seinen Kenntnissen geprunkt, noch seinen Geschmack nachdrücklich betont, und der Durchschnittsleser würde nie voraussetzen, wie viel ehrliche und bescheidene Arbeit in den kleinen Details des Bühnenwerks und der scenischen Effekte liegt. Mehr als zehn Jahre ruhiger, geduldiger und gelehrter Arbeit ist, wörtlich gesagt, diesem Werke „geweiht" worden und Mr. Flower muß einen Ehrenplatz erhalten unter den treuen und gelehrten Herausgebern von Shakespeare's unsterblichen Stücken.

Jedes einzelne Stück in dieser Memorial-Ausgabe wird von verschiedenen Klassen von Lesern gewürdigt werden. Die, welche vorziehen, ein Stück ruhig zu Hause zu lesen und die, welche denken, daß ein Stück besser wirkt, wenn man nicht auf die Darsteller sieht,

sondern seine Blicke auf das Buch richtet, werden diese Bände bequem und nützlich finden. Obgleich äußerst sorgfältig herausgegeben, sind sie doch nicht mit Anmerkungen überladen. Man kann den ganzen Text lesen, oder die kleiner gedruckten Reihen auslassen, ganz nach Gefallen, und die Bände werden „zu Hause“ ebenso willkommen sein, wie „im Theater“. Obgleich ursprünglich beabsichtigt war, nur solche Stücke einzuschließen, welche auf der Stratford-Bühne dargestellt wurden, ist die Reihenfolge in liebevoller Arbeit doch vergrößert worden und umfaßt nun sämmtliche Stücke. Wo Shakespeare gelesen, studiert oder aufgeführt wird, überall werden die kleinen handlichen Bände gern gesehen werden. Wo man nur ein oder zwei Stücke braucht, wird man diese sehr praktisch finden und wo man eine vollständige Sammlung bedarf, wird man zugeben, daß nie eine bessere Ausgabe zum Lesen der Stücke erschienen ist. Die Ausgabe ist gut und klar gedruckt in ganz vorzüglicher Korrektheit, und die Shakespeare-Welt hat dem Herausgeber ernstlich für die Veröffentlichung zu danken. Mr. Flower hat großmüthig dazu beigetragen, Stratford berühmt zu machen durch ein Memorial-Theater für Shakespeare und er hat sich selbst ehrenvollen Ruhm in der schriftstellerischen Welt erworben durch seine Memorial-Ausgabe der Werke des größten Namens unserer Literatur, des größten Namens aller Literatur.

Shakespeare-Reliquien.*)

Es ist erfreulich, daß endlich etwas gethan werden wird, um die Erhaltung solcher Reliquien von Shakespeare zu sichern, wie sie uns noch hinterlassen sind, und daß man beabsichtigt, in der nächsten Session beim Parlament darum einzukommen, daß eine Vereinigung von Vertrauensmännern bestimmt werde, unter dem Titel „Die Hüter und Verwalter von Shakespeare's Geburtsort". Auf sie soll das Haus in Henleystreet übertragen werden und anderes Vermögen, welches in der Gemeine von Stratford-upon-Avon angelegt ist, zugleich mit der Shakespeare-Bibliothek, dem Museum und gewissen Fonds, welche sich jetzt in den Händen der Verwalter der Bibliothek und des Museums befinden. Dieser neue Verwaltungskörper soll auch autorisiert werden, wenn sich die Gelegenheit bietet, Ann Hathaway's Landhaus und Mary Arden's Haus in Wilmcote anzukaufen.

Dies alles ist auch durchaus in der Ordnung. Gerade wie Shakespeare selbst nicht nur für sein Zeitalter war, sondern für alle Zeit, so gehört auch alles Materielle, was wir irgend in Verbindung mit ihm bringen können, nicht allein seinem Geburtsort an oder dem Lande seiner Abstammung, sondern dem ganzen Lande und dem ganzen englischen Volke. Niemand, der in den letzten Jahren in Stratford-on-Avon gewesen ist, wird daran zweifeln, daß die Gemeinde dieser Stadt und die Verwaltung der Bibliothek und des Museums nicht alles gethan haben, was in ihrer Macht steht, um mit Ehrerbietung und Verständniß das ihnen auferlegte Werk auszuführen. Aber die Pflicht ist eine durchaus nationale und müßte nicht fortgesetzt der Energie und

*) Aus „Stratford-on-Avon Herald".

Gewissenhaftigkeit der bürgerlichen Beamten eines einzelnen Ortes überlassen werden. Von allem Ruhme Englands und des gesammten britischen Reiches ist Shakespeare der größte. Es ist der unbestreitbarste, der am meisten Nutzen bringende, im weitesten und allgemeinsten Sinne des Wortes, und wird sich sicherlich als der bleibendste erweisen. Was politischen Ruhm betrifft und in Anbetracht der Thaten und der Gesetzgebungen der größten Staatsmänner, so wird immer manche Streitfrage bleiben und vielerlei Zweifel. Wir nehmen an, daß kein englischer Politiker eine höhere Stellung einnimmt, oder jemals einzunehmen hofft, als William Pitt, und dennoch wird in diesem Augenblick ein Theil seiner Politik, oder vielmehr seiner Vernachlässigung, gegenüber der machtvollsten Opposition einen Theil seiner Politik auszuführen, — angeführt als einer der Hauptgründe für die politische Verwicklung der jetzigen Generation. Kein Philosoph, der jemals gelebt hat, hat ein System der Gedanken erdacht, welches die Zeit nicht veraltet gemacht hat oder machen wird. Nur der Künstler ist sicher, der Menschheit unbestreitbares Entzücken und bleibende Wohlthat zu verleihen; und wenn die Poesie die erste unter den Künsten ist, so ist Shakespeare der erste unter allen Dichtern. Andere Dichter, auch die am meisten bewunderten, zeigen eine gewisse Begrenzung ihres geistigen Vermögens, ein gewisses Lehnen an eine Schulung der Gedanken, deren Lehren jedenfalls angreifbar sind, einige schwache oder unwahre Töne auf ihrem Instrument, irgend welchen Mangel an Uebereinstimmung mit der menschlichen Natur oder der allgemeinen Anordnung. Aber Shakespeare ist so groß, so hoch und tief und weit wie die Natur selbst, und das Leben bietet keine Erfahrungen, Eindrücke, Empfindungen, keine Probleme, welche er nicht ebenfalls nachempfunden und dargestellt hat. Und wieder wie die Natur löst er diese Probleme nicht: wie es im Leben geschieht, läßt er bis zuletzt eine Anzahl von Fragen offen, welche kleinere Geister vergeblich zu beantworten versucht haben. Die Ausdehnung seiner Schriften ist von gleichem Umfange wie die Unternehmungen, die Entdeckungen, die Leidenschaften und die Schmerzen des menschlichen Herzens; und sein Wörterbuch und die leichte Schwungkraft seiner Sprache sind würdig der Größe seiner Anschauungen und der Unermeßlichkeit seiner Toleranz.

Nicht um seinetwillen — denn er braucht kein andres Denkmal, als das, welches er sich selbst errichtet hat — aber zu unserm eignen Nutzen und Frommen, mußten wir alles, was ihm angehört, besonders in Ehren halten. Bis jetzt hat die Nation allgemein das richtige

Gefühl gehabt, daß es ein beklagenswerther Fehler sein würde, wollte man versuchen für Shakespeare das zu errichten, was man im allgemeinen unter einem Monument versteht; denn alles, was man in dieser Art ausführen könnte, würde unzulänglich sein. Um so mehr ist es aber unsre Pflicht, alles und jedes auf das sorgfältigste zu erhalten, was uns an ihn erinnert oder mit ihm im Zusammenhange steht. Seine persönliche Geschichte ist in solches Dunkel gehüllt, daß es nicht leicht ist, mit Sicherheit und Bestimmtheit zu sagen, daß was wir von ihm besitzen, wirklich sein Eigenthum war. Aber es ist genügende Gewähr vorhanden für die Tradition und den Glauben, daß das Haus, welches man so bezeichnet, wirklich sein Geburtshaus ist, mit den Veränderungen natürlich, welche es in unachtsamen Zeiten und durch unehrerbietige Hände erlitten hat. Ebenso starke Gründe sind für die Annahme vorhanden, daß *Anne Hathaway's Cottage* der Ort ist, wo Shakespeare um seine Gattin warb; und sowohl die Lage dieses Häuschens, wie seine jetzige Verfassung bieten der Phantasie leichten Spielraum, sich mit Entzücken darein zu versenken, wie unser großer Dichter eine Erfahrung durchmacht, die für so manchen hohen Geist erst die Hauptpforte des Wissens und des Verständnisses aufschließt. Wir wissen wohl, daß es viele Leute giebt, welche finden, daß das Haus, welches als Shakespeare's Geburtshaus bekannt ist, ohne Rücksicht auf historische oder archäologische Sachkunde bis zur Unkenntlichkeit „verbessert“ worden ist; aber wir sind so dreist zu sagen, daß diese Murrer übertrieben kritisch sind. Wenn man auch nicht auf's Wort dem glaubt, was die „Fremdenführer“ uns über diesen Gegenstand sagen, denken wir doch, daß ein richtig beschaffener Pilger nach diesem heiligen Platz, leicht fühlen wird und fühlen muß, daß er sich an Shakespeare's Geburtsort befindet, seine Schwelle überschritten hat und unter seinem Dache weilt. Wir wollen nicht dasselbe von dem Hause sagen, welches uns als dasjenige gezeigt wird, in dem er starb; denn dieses hat ohne Frage so viel Veränderung erfahren und hat einen so durchaus modernen Anstrich, daß es den *genius loci* ganz verloren hat und weder historische noch lokale Färbung besitzt.

Während wir im Ganzen sehr geneigt sind, gut zu heißen, was mit dem Hause gethan ist, von dem wir alle nicht ohne guten Grund anzunehmen lieben, daß Shakespeare darin geboren wurde, so müssen wir doch ernstlich hoffen, daß die neue Vereinigung von Shakespeare-Verwaltern, welche eine Parlamentsakte einsetzen wird, mit außerordentlicher Vorsicht und weiser Ehrerbietung an das Werk gehen

wird, welches sie in Bezug auf Anne Hathaway's Cottage zu unternehmen vorschlagen mag. Bis jetzt hat es ein guter Stern davor bewahrt, in die Hände der Wiederhersteller zu fallen und der sorglose oder nicht neugierige Reisende konnte daran vorbeigehen, wie an einem der vielen Gebäude dieser Art in unserm alten England, die ein so unleugbar malerisches Gepräge haben. Aber gerade in dieser Echtheit und Natürlichkeit seines Aeußern besteht sein großer Reiz und Werth. Wenn man es fertig bekäme, es funkelnagelneu aussehen zu lassen, dann wäre sein Nimbus und der Eindruck, den es macht, dahin. Und die Schonung, welche man seinen Wänden, seinem Dach und seiner innern Einrichtung erweist, müßte auch auf den Garten ausgedehnt werden, welcher für immer ein richtiger ländlicher Garten bleiben sollte mit dem glücklichen und zufälligen Durcheinander von Rosen, Kohl, Lavendel, Nelken, Zwiebeln, Kartoffeln und Georginen. Jeder Versuch ihn „aufzuputzen", würde seinen ganzen Charakter verderben; es ist dann nicht mehr Anne Hathaway's Garten mit seinem Liebeszauber, seinen York- und Lancaster-Rosen, seinem Majoran und dem süßen Basilikum, sondern ein zierliches Blumenbeet, wie es dem Geschmack eines wohlhabenden, zurückgezogenen Bürgers entspricht.

Je weiter zurück für eine Nation die Zeit liegt, in der ihre größten Männer lebten, desto besorgter wird sie natürlich, in der Phantasie alles wiederbeleben zu können, was mit ihnen zusammenhängt, die Gegend, die Räume, die Gewohnheiten und täglichen Umgebungen, in denen sie lebten und ihr Wesen trieben. Angefeuert durch einen gleichen Beweggrund wie der, welcher die Shakespeare-Verwalter inspiriert hat, versuchen andere Leute jetzt, und zwar nicht ohne Erfolg, einen Fonds zu sammeln für den Ankauf und die Unterhaltung von Dove Cottage und Garten, damit die Menschheit auch ferner sehen kann, unter was für einem einfachen Dache Wordsworth einige seiner lieblichsten Gedichte verfaßte. Newstead Abbey bleibt immer ein sichtbarer Ort nie endender Wallfahrten für die, welche den Genius verehren, der Childe Harold schrieb; und ein bequemer Spazierweg von Horsham aus bringt den Fußgänger nach dem altmodischen Hause und Garten, bekannt unter dem Namen New Place, wo Shelley das Licht der Welt erblickte.

Dies sind herrliche und eindrucksvolle Grenzsteine in unsrer Geschichte, und es kann nicht zu viele von ihnen geben, wenn sie echt sind und wenn die Persönlichkeiten, die sie uns zurückrufen, ein solches Andenken verdienen. Unter ihnen nimmt Shakespeare

die erste Stelle ein. Wenn der Geist der rechte Maßstab für einen Mann ist, dann ist er der größte Mann, der jemals lebte. Manche haben wohl noch mehr gewußt, aber keiner verstand jemals alles so gründlich. Um mit den Worten eines seiner ausgezeichnetsten Nachfolger zu reden — und es ist wunderbar, daß bei seiner Größe er überhaupt irgend welche ausgezeichnete Nachfolger haben konnte — „Er sah durch gut und böse, er sah durch seine eigene Seele."

Ein entzückender Erzähler, ein unerreichter Dramatiker, ein unvergleichlicher Dichter, der tiefste aller Philosophen, so steht er allein und unnahbar da, und so gehört er der ganzen Welt. Aber der Ort seiner Geburt wird immer die wandernde Menschheit anziehen: und es gehört sich, daß sie, wenn sie ihn erreicht, fühle, daß die englische Nation sein Hüter ist.

Shakespeare's Sprache bei seinen Lebzeiten.

'Daily News' vom 28. November 1890 bringen folgende Notiz, welche interessant genug ist, um einen Platz im Jahrbuche zu finden. Der Inhalt bedingt, und rechtfertigt also, den Abdruck in der Originalsprache:

If Shakespeare could now revisit the city in which the busy years of his life were spent, what would he think of a modern performance of one of his plays? The question is a wide one; it reopens at once the much controverted problem of the propriety of extravagant mountings; but that is not the point of view from which Mr. W. J. Churchill invited the members of the Archæological Section of the Birmingham and Midland Institute to look at the matter. Mr. Churchill's inquiry had to do simply with the language of the text. He is of opinion that the poet's enjoyment of the evening's entertainment would be in great degree marred from his inability to make out what the actors were saying. In other words, there have been great changes since Shakespeare's time in our mode of pronouncing syllables. This is most noticeable in the vowels. For example, 'ea' was probably then scarcely distinguishable from 'ai'—or where would be the point of Falstaff's punning question 'if reasons' (rasins) 'were as plenty as blackberries'? 'Rome,' again, was pronounced 'Room,' as appears by the play of words in 'Julius Cæsar.' The tradition of 'Room' for 'Rome' indeed even lingered on the lips of the late Earl Russel. Rosalind's play upon the words 'suitor' and 'shooter' again implies that an 'h' had crept into the spoken word 'suitor' as we

have it now in the word sugar. John Kemble, as Mr. Churchill reminded his audience, seriously endeavoured to restore the supposed Shakespearian pronunciation in the case of the word 'beard,' which he pronounced 'bird.' Leigh Hunt's amusing note to his contemporary criticisms on the actors of his early days reminds us that Kemble even went farther, and pronounced 'merchant' as 'marchant,' 'virtue' as 'vartue,' and 'hideous' and 'odious' as 'hidjus' and 'ojus.' He was ridiculed for his pains by a caricaturist of the period, who represented this 'lofty grave tragedian' in a barber's shop exclaiming, 'Cut off my bird, it is ojusly long.' 'Aitchies and pains,' for 'aches and pains' even caused, as stage histories record, a riot at Covent Garden, and this, we regret to say, not because the changes were sometimes fantastic and of little authority, but simply because they were strange in the early portion of this century. Mr. Churchill, who ventured upon a recital of 'Jacques's soliloquy' as one 'might have expected to hear it spoken in Shakespeare's days,' seems to have been more respectfully listened to; but the experiment is clearly not one for mixed audiences.

Die gegenwärtige Beschäftigung der akademisch-neuphilologischen Vereine Deutschlands mit Shakespeare.

Von

Ludwig Fränkel.

Im 25. Bande des Jahrbuchs steht auf S. 273 ff. eine Skizze „Ein studentischer Shakespeare-Verein", die dem weiteren Publikum von dem Vierteljahrhundert-Jubiläum einer rastlosen Shakespeare-Gemeinde an der Universität Halle und deren Wirken Kunde giebt. Es wird danach gewiß die Theilnahme aller Freunde des großen Briten haben, über die Beschäftigung der heutigen Fachstudierenden mit Shakespeare's Wirken etwas zu vernehmen. Am 28. Juli 1879 wurde der „Verband neuphilologischer Vereine deutscher Hochschulen", zunächst aus 4 Vereinen bestehend, gegründet. Allmählich hat er sich über 17 Hochschulen ausgebreitet und setzt sich zur Zeit aus 12 aktiven Vereinen zusammen, da im Laufe der letzten Semester leider 5 aus Mangel an genügender Betheiligung die Abhaltung regelmäßiger Sitzungen aufgeben mußten. An der Hand der vorliegenden ausführlichen Semesterberichte — von den bis Herbst 1890 erschienenen 21 war nur der für Sommer 1880 und der für Winter 1881/82 augenblicklich unzugänglich — sei hier eine Uebersicht der in diesem Zeitraum von Mitgliedern der einzelnen Vereine gelieferten Vorträge, Referate, Interpretationen, Dissertationen u. s. w. gegeben, die sich auf Shakespeare oder naheliegende Stoffe beziehen.

1. Sommer 1879.

Berlin: Kern, Die Quellen zu Shakespeare's Hamlet (Vortrag).
Albrecht, Chr. Marlowe und seine Dichtungen (Vortrag).
Bernhard, On the Literature of the Age of Queen Elizabeth (Vortrag).
Allgemeine Interpretation von Shakespeare's Othello.

Münster: Koldewey, On Othello (Vortrag).
Boecker, Ueber die Quellen von Shakespeare's Othello.
An den „englischen Abenden" gelesen und erklärt: Othello.

2. Winter 1879/80.

Berlin: Allgemeine Uebersetzung und Interpretation von Shakespeare's Othello, Akt II—V.

Leipzig: Leonhardt, Die Ursachen der Blüthe des englischen Dramas in der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts (Vortrag).

Münster: Schlickum, On the Comedy of Mucedorus (Vortrag).
Schüte, Shakespeare's Julius Caesar compared to Voltaire's Jules César (Vortrag).
Gemeinsame Interpretation von Othello.

Straßburg: Marx, Cymbeline by Shakespeare (Vortrag).

3. Winter 1880/81.

Berlin: Allgemeine Interpretation von Shakespeare's Midsummer Night's Dream, Akt III—V; dazu
Grubitz, Einleitung in die Lektüre (Vortrag).
Trepge, Comparaison de 'La Mort de Jules César' par Voltaire avec 'Julius Caesar' par Shakespeare.

Gießen: Engel, Andreas Gryphius (Vortrag).

Greifswald: Vollhase, Lord Bacon und seine Beurtheilung durch Macaulay (Vortrag).
Mackel, Jeanne d'Arc bei Chapelain, Shakespeare, Voltaire und Schiller (Vortrag).

Leipzig: Nickels, Böttger als Uebersetzer aus dem Englischen (Vortrag).

Marburg: Schütz, Die Faustsage und ihre Bearbeitung durch Marlowe (Vortrag).
Hilpert, Marlowe's Bedeutung für die Entwickelung des englischen Dramas (Vortrag).
Stache, Die Anfänge des englischen Dramas (Vortrag).

Münster: Gerber, On the Origin of the Drama, and its earliest Appearance in England (Vortrag).
Junker, Ueber Paul Stapfer, Shakespeare et l'antiquité (Referat).
Gemeinsame Interpretation von Shakespeare's Coriolanus.

Straßburg: Kriete, Die Vorläufer Shakespeare's (Vortrag).

4. Sommer 1881.

Berlin: Zur allgemeinen Lektüre bestimmt Shakespeare's Romeo and Juliet.

Greifswald: Albrecht, Das englische Drama vor Shakespeare (Vortrag).

Heidelberg: De Mercado, Ueber Christopher Marlowe (Vortrag).

Kiel: A Comparison between Marlowe's 'Jew of Malta' and Shakespeare's 'Merchant of Venice', and about the Sources from which Shakespeare derived the two stories of the bond and the casket in his play (Vortrag).

Leipzig: Kraner, Dr. Faust im Volksbuch von 1587 und bei Marlowe (Vortrag).

Münster: Brinkmann, Rob. Greene's Leben und Charakter (Vortrag).
Schemann, Die Sage von König Lear bei Wace und Shakespeare (Vortrag).

Straßburg: Harms, King Lear (Vortrag).

5. Sommer 1882.

Berlin: Allgemeine Lektüre von Shakespeare's King Lear.
Trepge, Einleitung in die Lektüre des King Lear (Vortrag).
Buhlmann, Shakespeare in Deutschland (Vortrag).
Prof. J. Schmidt, Von Ben Jonson bis zu Milton (Vortrag).

Halle: Sörgel, Die englischen Maskenspiele (Dissertation).

Kiel: Mohrbutter, Shakespeare's Hamlet in France (Vortrag).
Fick, Shakespeare's use and knowledge of ancient Romances, Tales and Ballads (Vortrag).

Königsberg: Interpretation von Shakespeare's Macbeth, I. u. II. Akt.
Leipzig: Förster, Die Grundidee von Shakespeare's Cymbeline (Vortrag).
Altner, Shakespeare's Much Ado about Nothing und die Geschichte von Ariodante und Ginevra in Ariost's Orlando Furioso (Vortrag).
Heim, Das Verhältniß Shakespeare's zu seinen Quellen in Macbeth (Vortrag).

Münster: Hirschmann, Ueber Ben Jonson (Vortrag).
Interpretation von Ben Jonson's 'Every Man in is Humour'.

Straßburg: Zehle, Marlowe's Eduard II.

6. Winter 1882/83.

Berlin: Engwer, The Tragedy of Shakespeare's Macbeth (Vortrag).
Schmitz, Character of Lady Macbeth (Vortrag).
Lektüre von Shakespeare's Macbeth.

Göttingen: Interpretation von Shakespeare's Hamlet.

Greifswald: Pieritz, Literarische Einleitung zu Shakespeare's Hamlet (Vortrag).
Matzdorf, Origin and Development of the English Drama (Vortrag).
Rankow, Lord Bacon (Vortrag).
Interpretation von Shakespeare's Hamlet.

Halle: Blume, Marlowe's Leben und Werke (Vortrag).
Interpretation von Chr. Marlowe's Doctor Faustus Akt I—II.

Heidelberg: Zschalig, Entstehung und Auffassung von Shakespeare's Timon (Vortrag).
Lektüre von Shakespeare's Richard III.

Kiel: Meyer, King Lear (Referat).
Berg, The Tempest (Referat).
Cramer, Wyatt und Surrey (Referat).
Hoofe, Marlowe's Faustus (Referat).

Königsberg: Beller, Die Bedeutung der Hexenscenen in Shakespeare's Macbeth (Vortrag).
Beller, Voltaire in seinen Beziehungen zu Shakespeare (Vortrag).

Leipzig: Holtbuer, On the Development of the old English Theatre (Vortrag).
Ziegenbalg, Die Einflüsse, welche auf die englische Literatur der Restaurationsepoche bestimmend einwirkten (Leipzig).
Lenz, Die englische Bühne zur Zeit Shakespeare's (Referat nach Gervinus).

Marburg: Halfmann, Ueber die englischen Mysterien (Vortrag).

Münster: Horst, Ueber Chr. Marlowe (Vortrag).
Lektüre von Chr. Marlowe's The tragical History of Doctor Faustus.

7. Sommer 1883.

Göttingen: Interpretation von Shakespeare's Hamlet.

Kiel: Fick, Romeo and Juliet on the London Stage (Vortrag).
Schultz, The English Stage in the Times of W. Shakespeare (Vortrag).
Fick, Deklamation aus Hamlet.

Leipzig: Baltzer, Shakespeare's Wintermärchen in seiner symbolischen Bedeutung (Vortrag).
Witkowski, Die Geistererscheinungen bei Shakespeare (Vortrag).
Hauffen, Shakespeare's Einfluß auf die Stürmer und Dränger (Vortrag).
Seiler, Die Bedeutung von Shakespeare's What You Will (Vortrag).
Prof. Wülker, Das englische Puppenspiel (Festrede).

Marburg: Kraft, Die Bearbeitungen der Geschichte der Jungfrau von Orleans in der französischen, englischen und deutschen Literatur (Vortrag).
Isselbächer, Shakespeare's Historien, ihre Quellen und der Zusammenhang der einzelnen Stücke (Vortrag).

Münster: Interpretation von Shakespeare's Tempest.

8. Winter 1883/84.

Berlin: Interpretation von Shakespeare's Venus and Adonis.

Gießen: Schad, Shakespeare's Macbeth und der Hexenglaube (Vortrag).

Göttingen: Interpretation von Shakespeare's Hamlet.

Greifswald: Pieritz, Einleitung in Shakespeare's Sonette (Vortrag).
Bakow, Die Southampton-Sonette (Vortrag).
Interpretation von Shakespeare's Sonnets.

Halle: Meyer, Kann Shakespeare's Romeo and Juliet als die Verkörperung unseres Ideals der Liebe angesehen werden? (Vortrag; Referent: Krause).

Kiel: Fick, On the Task and its Solution in Hamlet (Vortrag).
Busch, Ben Jonson (Vortrag).
Metschke, Das englische Drama (Vortrag).
Interpretation von Hamlet.

Königsberg: Zander, Die Abfassungszeit von Shakespeare's Komödien (Vortrag; Referenten: Beller und Ranisch).
Shakespeare-Kränzchen.

Leipzig: Jäde, König Lear, im besondern über die Parallele in den Handlungen und Charakteren (Vortrag).
Seiler, Die Quellen von Shakespeare's Measure for Measure (Vortrag).

Marburg: Sporleder, Marlowe's Dr. Faustus als Einführung (Vortrag).
Kitze, Francis Bacon (Vortrag).
Willenberg, Romeo and Juliet, Einführung (Vortrag).
Wieck, Wie stellt sich bei Shakespeare die That und wie der Charakter des Macbeth dar? (Vortrag).
Lektüre von Marlowe's Dr. Faustus und Shakespeare's Romeo and Juliet I—II. Akt.

9. Sommer 1884.

Berlin: Kuttner, Die Bühnenentwicklung vor und zur Zeit Shakespeare's (Vortrag).
Schramke, Shakespeare's Leben (Vortrag).
Goerke, Shakespeare's Hamlet und seine Quelle (Vortrag).

Bonn: Winterscheid, Die englischen Mysterien (Vortrag).

Breslau: Herttrich, Die englischen Mysterien und Mirakelspiele (Vortrag).

Göttingen: Interpretation von Shakespeare's Henry IV. 1. part.

Halle: Steinhäuser, John Lyly als Dramatiker (Dissertation).
Panning, Dialektisches Englisch in Elisabethanischen Dramen (Vortrag).

Königsberg: Beller, On Christopher Marlowe and his Tragedy of Dr. Faustus (Vortrag).
Lektor Lentzner, On the general Characteristics of Shakespeare's Dramas (Vortrag).

Leipzig: Wahl, Charakteristik Richards III. (Vortrag).
Vogel, Die englischen Rosenkriege in Shakespeare's Henry VI. und Bulwer's The Last of the Barons (Vortrag).

Münster: Aronstein, Ben Jonson (Vortrag).
Brinker, Poetik Shakespeare's in den Römerdramen Coriolanus, Julius Caesar und Antony and Cleopatra (Vortrag).

10. Winter 1884/85.

Göttingen: Interpretation von Shakespeare's Henry IV., Part 1.

Greifswald: Interpretation von Shakespeare's King Lear.

Halle: Krause, Shakespeare-Ausgaben (Vortrag).
Wilke, Metrische Untersuchungen zu Ben Jonson (Dissertation).
Heidelberg: Bittrolff, Einführung Shakespeare's in die deutsche Bühne als Musterdramatiker (Vortrag).
Rettinger, Vergleich zwischen Shakespeare's Julius Caesar und Voltaire's La Mort de César (Vortrag).
Jena: Hotzel, Entwicklungsgeschichte des englischen Dramas (Vortrag).
Interpretation von Shakespeare's Hamlet.
Kiel: Spiecker, The Origin of the Early English Stage (Vortrag).
Königsberg: Shakespeare-Kränzchen.
Leipzig: Weiß, Die Bacontheorie, der Promus der Mrs. Pott und Prof. Wülker's Rezension Anglia VII, 2 (Referat).
Marburg: Voigt, John Lyly und der Euphuismus (Vortrag).
Wandelt, Voltaire in seinen Beziehungen zu Shakespeare (Vortrag).
Münster: Köhler, Marlowe's Leben und Werke, spez. dessen Doktor Faustus (Vortrag).

11. Sommer 1885.

Bonn: Goldschmidt, Das Faust-Drama von Marlowe bis Goethe (Vortrag).
Heidelberg: Hoppenstett, Shakespeare als Historiker (Vortrag).
Kiel: Fick, Die Pseudo-Shakespeare'schen Dramen.
Königsberg: Ranisch, Die ästhetische Auffassung des Sommernachtstraums (Vortrag).
Ranisch, Der Antheil Shakespeare's an The Two Noble Kinsmen (Vortrag).
Leipzig: Kempf, Shakespeare's Antonio der Seemann und Antonio der Kaufmann (Vortrag).
Marburg: Riemer, Sträter's „Shakespeare's Lustspiele des charakteristischen Stiles von 1598—1601“ (Referat).
Fries, Chr. Marlowe (Vortrag).
München: Herlet, Du Bellay's Antiquités und Spenser's Uebersetzung (Vortrag).
Münster: Waldecker, Marlowe's Leben und Werke (Vortrag).
Bernkopf, Gorboduc oder Ferrex und Porrex von Th. Norton und Th. Sackville (Vortrag).
Heimke, Die Bacon-Theorie (Vortrag).

12. Winter 1885/86.

Berlin, Ranisch, Einleitung in die Lektüre des Macbeth (Vortrag). Allgemeine Interpretation von Macbeth.

Bonn: Körbs, Die Beziehungen der englischen Literatur zur deutschen im 18. Jahrh. (Vortrag).

Gießen: Hasselbaum, Die ersten englischen Schauspieler in Deutschland (Vortrag).

Halle: Elste, Dryden als Shakespearebearbeiter (Referat nach Delius und Roßbund).

Kesselring, Kindergestalten bei Shakespeare (Referat nach Jahrbuch X).

Kiel: Fick, Die englische Balladendichtung bei Shakespeare (Vortrag).

Flügge, Chr. Marlowe (Vortrag).

Milner-Barry, Edmund Spenser (Vortrag).

13. Sommer 1886.

Berlin: Ranisch, Ueber Lyly (Vortrag).

Heidelberg: Picard, Andreas Gryphius und seine Stellung in der Entwicklung des deutschen Dramas (Vortrag).

Königsberg: Wottrich, Ueber Shakespeare's Julius Caesar (Vortrag).

Marburg: Schweingel, Voltaire's Tragödie Cäsars Tod und Shakespeare's Julius Caesar (Vortrag).

Münster: Bartels, Marlowe, mit besonderer Berücksichtigung des Dr. Faustus (Vortrag).

Körfer, Die Idee von Shakespeare's Hamlet und thatsächliche Voraussetzungen seiner Fabel (Vortrag).

Lektüre von Shakespeare's Hamlet.

14. Winter 1886/87.

Breslau: Jentsch, Shakespeare's Lustige Weiber von Windsor (Vortrag).

Königsberg: Peterssohn, Ueber Beaumont's und Fletcher's Philaster (als Einleitung zur gemeinsamen Lektüre).

Marburg: Rudolph, Die Faustsage in England (Vortrag).

München: Prof. Bergmann, Contributions to the History of Shakespeare Text Criticism (zwei Vorträge).

Münster: Waldecker, Die Entstehung des englischen Dramas (Vortrag).
Fischer, Einfluß der italienischen Literatur auf die englische in der Zeit von Chaucer bis Shakespeare (Vortrag).

Straßburg: Liebeneier, Furnivall's The succession of Shakespeare's Works (Referat).
König, Der Vers in Shakespeare's Dramen (Dissertation).

15. Sommer 1887.

Breslau: Kempner, Shakespeare's Hamlet in seinen verschiedenen Auslegungen (Vortrag).

Heidelberg: Kircher, Ueber Shakespeare (Vortrag).

Königsberg: Groß, Einleitung in die (gemeinsame) Lektüre von Shakespeare's What You Will (Vortrag).
Hoffmann, Ueber die Allegorie in Spenser's Faërie Queene (Dissertation).

München: Behrens, Die literarischen Strömungen des 16. Jahrh. in England, mit besonderer Berücksichtigung des Euphuismus (Vortrag).

Münster: Apffelstädt, Reichel's Shakespeare-Theorie (Vortrag).
Henkel, Ben Jonson (Vortrag).

16. Winter 1887/88.

Breslau: Dammann, Die Faustsage bei Marlowe (Vortrag).

Freiburg i./Br.: Bargatzky, Die hervorragendsten Bearbeitungen der Faustsage (Vortrag).

Halle: Wilke, Welcher Werth ist der allmählichen Zunahme der weiblichen Endungen und der allmählichen Abnahme des Reims beizumessen für die Zeitbestimmung der Shakespeare'schen Dramen? (Vortrag).
Hannemann, Metrische Untersuchungen zu John Ford (Dissertation).

Kiel: Kramer, Ueber Shakespeare's As You Like It als Einleitung in die (allgemeine) Lektüre (Vortrag).
Wandschneider, Die Verletzung der historischen und natürlichen Wahrheit bei Shakespeare (Vortrag).

Leipzig: Rupprecht, Schiller's Uebersetzung des Macbeth (Vortrag).

Marburg: Rohs, Quellen zu Shakespeare's Merchant of Venice (Vortrag).

Münster: Hinrichs, Die Bühne Englands zu Shakespaare's Zeit (Vortrag).
Moder, Ben Jonson (Vortrag).

17. Sommer 1888.

Halle: Buch, Ben Jonson's Leben und Werke (zwei Vorträge).

Heidelberg: Schneider, Lessing's Ansichten über Shakespeare in der Hamburgischen Dramaturgie (Vortrag).

Prof. Ihne, Ist Bacon der wirkliche Verfasser der Shakespeare'schen Dramen? (Vortrag).

Königsberg: Schubert, Titus Andronicus: die Hauptfiguren, Autorschafts- und Quellenfrage (Vortrag).

Leipzig: Fränkel, Beiträge zur Geschichte und Kritik von Romeo und Julie (Vortrag).

Thümmig, Ralph Royster Doyster (Vortrag).

Marburg: Wenzel, Die Komik bei Shakespeare und Molière (Vortrag).

Münster: Murken, Robert Greene, his Life and his Works (Vortrag).

18. Winter 1888/89.

Halle: Wilke, Ben Jonson als Dramatiker und sein Verhältniß zu Shakespeare (Vortrag).

Wilke, Wirthshäuser und Wirthshausleben in Shakespeare's England (Referat).

Leipzig: Furkert, Die Faustsage in England (Vortrag).

Marburg: Grimm, Zur Baconhypothese (Vortrag).

Rohs, Syntaktische Untersuchungen zu Bacon's Essays (Dissertation).

Gaspary, Die allgemeinen Aussprüche in Massinger's Dramen (Dissertation).

19. Sommer 1889.

Berlin: Interpretation von Shakespeare's Hamlet.

Bonn: Drabick, Sur l'influence anglaise dans le théâtre de Voltaire (Vortrag).

Königsberg: Salewski, Einfluß Shakespeare's auf Gryphius in ihren gleichen Dramen (Vortrag).

Leipzig: Fränkel, Das germanische Tagelied und Romeo und Julia III, 5 (Vortrag).

Seyfarth, Die Jungfrau von Orléans bei Shakespeare und Schiller.

Fränkel, Untersuchungen zur Stoff- und Quellenkunde von Shakespeare's Romeo and Juliet I. (Dissertation).

20. Winter 1889/90.

Bonn: Jansen, Ueber die Quellen zu Shakespeare's Coriolanus (Vortrag).

Kiel: Kramer, Stichomythie und Gleichklang in Shakespeare's Dramen (Dissertation).

Königsberg: Buslapp, Kritik der Hauptargumente der Baconianer (Vortrag).

Salewski, Gorboduc, die erste englische Tragödie (Vortrag).

Leipzig: Dietz, Die Lear-Sage und ihre Bearbeitung in England vor und bei Shakespeare (Vortrag).

Marburg: Weyel, Die Quellen zu Shakespeare's Merchant of Venice (Vortrag).

Ueber die scenischen Formen Shakespeare's in ihrem Verhältniß zur Bühne seiner Zeit.

Einleitender Vortrag
zur Jahresversammlung der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft,
(23. April 1891).

Von
Rudolph Genée.

In meinen Betrachtungen über die scenischen Formen in Shakespeare's Dramen und ihr Verhältniß zur praktischen Bühne werde ich Ihnen sachlich kaum etwas Neues zu sagen haben. Es kann hier nur auf die Gesichtspunkte zu den bekannten Thatsachen ankommen. Wie die Schwierigkeiten zu beseitigen sind, welche daraus entstehen müssen, daß die Dramen Shakespeare's, welche aus einer durchaus andern Bühneneinrichtung hervorgegangen waren, als die unsrige ist, mit unserm komplizierten Bühnenapparat in Einklang gebracht werden sollen: dies Thema ist schon oft gelegentlich gestreift, und die Frage ist mit Bezug auf einzelne Stücke auch wiederholt in Aufsätzen des Jahrbuchs zu lösen versucht.

In meinem heutigen Vortrage soll es sich keineswegs allein um diese praktisch-theatralische Seite handeln. Wenn ich auch genöthigt sein werde, sie mit in den Bereich meiner Erörterungen zu ziehen, so will ich doch vorzugsweise einen historischen Ueberblick des Thatsächlichen geben.

Wenn man auf den Zeitraum von etwa 120 Jahren zurückblickt, seitdem man in Deutschland mit den ersten Uebersetzungen Shakespeare's auch fast gleichzeitig anfing, einzelne seiner Stücke für die Bühnenaufführung umzuarbeiten, so könnte man wohl fragen, wie es kommt, daß Shakespeare fortwährend und mit Recht als der größte

und bewundernswürdigste Dramatiker des christlichen Zeitalters aller Nationen anerkannt und gepriesen wird, und daß man demungeachtet so willkürlich mit seinen Stücken durch mehr oder minder in das Wesen derselben eingreifende Veränderungen geschaltet hat. Von den entschiedenen Verunstaltungen, wie sie im vorigen Jahrhundert bald nach seiner Einführung allgemein Gebrauch waren, ist man allerdings mit der wachsenden Erkenntniß seiner Größe und mit dem tieferdringenden literarischen Studium seiner Eigenart immer mehr zu einem schonenderen Verfahren gelangt. Man hat sich immer mehr der Ursprünglichkeit seiner Erscheinung genähert, so daß schon bald nach Beginn des gegenwärtigen Jahrhunderts kaum jemand es noch unternahm, in der Bearbeitung des einen und andern Stückes sogar die Katastrophe zu verändern, wie es ehedem ohne vieles Bedenken geschah.

Aber trotzdem ist auch heute noch, auch bei den entschiedensten Shakespeare-Verehrern und -Kennern, die Ueberzeugung eine allgemeine und feststehende, daß ein Shakespeare'sches Drama pure nicht aufzuführen sei. Zweierlei Rücksichten sind dabei die bestimmenden. Einmal ist es der veränderte Zeitgeschmack in Bezug auf Sitte und auf das, was man unter Wohlanständigkeit zu verstehen hat — und diese Rücksicht kann heute nur noch hinsichtlich einzelner Dialogstellen als berechtigt gelten. Der andere Grund aber liegt in den scenischen Formen der Originale, welche so vielfach der heutigen modernen Bühne widerstreben und deshalb Streichungen, Zusammenlegungen von Scenen und Veränderungen des Schauplatzes nöthig machen. Es ist hier ausschließlich diese zuletzt erwähnte Seite des Shakespeare'schen Dramas, die uns beschäftigen soll. Und zu diesem Zwecke haben wir die Blicke zunächst auf die Dichtungen selbst, auf ihre ursprüngliche vom Dichter ihnen gegebene Gestalt, wie auf deren organischen Zusammenhang mit dem scenischen Theater seiner Zeit zu richten.

Die Einrichtung der englischen Bühne, soweit es sich um die wesentlichen Grundlinien handelt, darf ich wohl als bekannt voraussetzen. Ich will mich deshalb hier nur so weit damit beschäftigen, um ihre großen Vortheile nachzuweisen und ihren intimsten Zusammenhang mit den scenischen Formen, mit der ganzen Struktur des Shakespeare'schen Dramas zu beleuchten. Es war zunächst die große Freiheit der dramatischen Bewegung, welche diese Bühneneinrichtung gestattete. Sowie schon die englische Sprache in ihrer Kürze und Gedrungenheit, in der Oekonomie ihres Satzbaues und

vor allem der Grammatik den auf's Praktische gerichteten Sinn des Engländers erkennen läßt, so zeigte sich dieser Sinn auch in der damaligen einfachen und leicht verwendbaren Bühneneinrichtung. Eine feststehende Architektur der Bühne, in welcher beim Scenenwechsel weder der ganze Hintergrund noch die Seiten zu verändern waren, bot den neutralen Boden für jeden beliebigen Schauplatz, den der Dichter sich denken mochte. In der Mitte des Hintergrundes eine nischenartige Vertiefung der Bühne, welche von dem vordern Haupt-Spielraum nur durch einen Vorhang abzuschließen war, der nach den Seiten hin zurückgezogen werden konnte und für die verschiedenen Situationen in der Handlung treffliche Dienste leistete; über dieser Vertiefung der Bühne nach dem Hintergrunde zu eine Loge, deren zu schließende und wieder zurückzuziehende Gardine ebenfalls eine Veränderung des Schauplatzes ohne schwerfällige Anstalten und ohne jeden Dekorationswechsel andeuten konnte. Wie leicht diese beiden übereinander liegenden Vertiefungen des Hintergrundes zu verwerthen waren, läßt sich aus dem Scenengange eines jeden beliebigen Shakespeare'schen Dramas leicht nachweisen.

Nehmen wir z. B. Romeo und Julie. In der großen Scene am Anfang des zweiten Aktes im Garten der Capulets werden wir für den Balkon, auf welchem Julia erscheint, jene obere Loge, über der mittleren Vertiefung, uns zu denken haben. Die untere Vertiefung der Bühne gab später ungezwungen das Schlafgemach Julia's ab, wo sie — nachdem sie das Fläschchen geleert — sich auf's Bett wirft. (In der 1. Quarto heißt es an dieser Stelle: *She falls upon her bed within the curtaines.*) Nach diesem Vorgang braucht die Gardine im Hintergrund nur zugezogen zu werden, und die Gräfin Capulet und die Amme konnten auf der Bühne erscheinen, ohne daß erst eine Verwandlung dazu nöthig war. Ebenso brauchte dann nach dieser Scene der hintere Vorhang wieder nur zurückgezogen zu werden, um Julia's Schlafgemach, da sie bereits im Scheintode liegt, darzustellen.

Ebenso zwanglos stellte jene Bühnentiefe in der letzten Scene der Tragödie das geschlossene Grabgewölbe der Capulets dar, während man auf der Vorderbühne den Kirchhof sich zu denken hatte. Der Dichter sowie das Theater seiner Zeit begnügten sich also mit bloßen Andeutungen für den Wechsel des Schauplatzes, und der Dichter konnte an die Phantasie seiner Zuhörer die Anforderung stellen, diesen Andeutungen willig zu folgen, weil eben das Genie des Dichters und die Kunst der Schauspieler die Hauptsache war

und einer Unterstützung seitens der Dekorateure weder bedurfte noch sie brauchen konnte.

Es ist bekannt genug, aber ich muß der Vollständigkeit wegen hier dennoch daran erinnern, daß die Angaben des veränderten Schauplatzes, wie wir sie im gedruckten Shakespeare, dem deutschen wie dem englischen, finden, erst von den kritischen Herausgebern des vorigen Jahrhunderts herrühren. Denn in den ältesten Quartos wie auch in der Folio heißt es am Schlusse einer Scene nur *Exit* oder *Exeunt*, worauf dann die folgende Scene mit dem *Enter* der neu auftretenden Personen (ohne Angabe einer Ortsveränderung) begann. In den Quartos der einzelnen Stücke fehlen selbst die Akttheilungen noch gänzlich.

Shakespeare's Kollegen Heminge und Condell, welche nach seinem Tode die erste Folio 1623 veranstalteten, wollten nun zwar die in den vereinzelten Quartausgaben der Stücke fehlenden Angaben der Akte und Scenen einfügen; aber sie verfuhren dabei so systemlos und so unvollständig, daß schon hieraus ihre Unsicherheit über die Richtigkeit der Theilungen hervorgeht. Am meisten ist noch bei den die Folio eröffnenden Lustspielen und den Tragikomödien die Akttheilung, wenn auch nicht immer die Bezeichnung der Scenen, durchgeführt.

Von den Tragedies und Histories haben in der Folio vollständige Akt- und Scenentheilung nur Macbeth, König Lear, Othello, Cymbeline, König Johann, Richard II., Heinrich IV. (1. und 2. Theil), Richard III. und Heinrich VIII. Im 1. Theil Heinrich's VI. ist nur eine ganz liederliche Akt- und Scenentheilung eingefügt.

In Akte — aber nicht in Scenen — getheilt sind Coriolanus, Titus Andronicus, Julius Cäsar, Heinrich V. — Beim Hamlet ist die Akt- und Scenentheilung zwar angefangen, aber sie hört schon nach dem zweiten Akte gänzlich auf.

Weder Scenen- noch Akttheilung haben endlich Romeo und Julie, Troilus und Cressida, Timon von Athen, Antonius und Cleopatra, sowie der 2. und 3. Theil Heinrich's VI.

Nachdem zuerst Nicholas Rowe 1709 die Akt- und Scenentheilung nach der Folio vervollständigt hatte, war es besonders Alexander Pope, der auch die Angaben des wechselnden Schauplatzes hinzufügte. Aber die kritischen Herausgeber verfuhren hierbei ganz nach Willkür und haben in manchen Fällen dabei sogar gegen den logischen Sinn verstoßen. Ich will hier ein kleines Beispiel anführen, welches mir

in der Tragödie Romeo und Julie auffiel. Ich meine die Stelle im 2. Akte, da Romeo, nachdem er von den Freunden vergeblich gesucht worden, im Garten der Julia auftritt mit den Worten (nach Schlegel's Uebersetzung): „Der Narben lacht, wer Wunden nie gefühlt." Die Stelle an sich hat mir wiederholt schon Zweifel und Nachdenken erregt, denn ich konnte keinen rechten Sinn darin finden. Wie kommt Romeo dazu, von „Narben" zu sprechen? Selbst wenn ich das englische Wort *scars* anstatt mit Narben mit Schrammen übersetze, bleibt der Sinn unklar; denn auf wen bezieht er diese Worte? Auf sich selbst oder auf die Freunde? (Es sei hier beiläufig bemerkt, daß auch Goethe in seiner Bearbeitung von Romeo und Julie es für nöthig erachtete, der einen Verszeile noch weitere fünf Zeilen hinzuzufügen, um den Worten eine größere Deutlichkeit zu geben, ohne aber diesen Zweck zu erreichen.) Doch ganz abgesehn von der Unverständlichkeit des Verses an sich ist hier noch ein anderer Umstand zu berücksichtigen, der eben das Scenische betrifft.

Aus den ältesten englischen Drucken ist nämlich zu ersehen, daß die angeführten Worte Romeo's in ganz unmittelbarem Zusammenhang mit den vorausgegangenen Spottreden seiner Freunde stehn; denn da ist an eine Veränderung des Schauplatzes (vor diesen Worten) so wenig gedacht, daß die letzte Zeile Benvolio's und die darauf folgenden Worte Romeo's sogar ein Reimpaar bilden. Benvolio schließt, es sei vergeblich, ihn zu suchen, der nicht gefunden sein will —

To seek him here, that means not to be found —

Darauf Romeo:

He jests at scars, that never felt a wound.

Und dieses Reimpaar ist später von den kritischen Herausgebern dermaßen auseinander gesprengt worden, daß man zwischen die beiden Verszeilen eine Verwandlung des Schauplatzes setzte.

Es möge dies nur als ein gelegentliches Beispiel dafür gelten, wie groß die Kluft ist zwischen der ursprünglichen Vorstellung des Dichters und dem, was dann die Herausgeber mit den Bühnenanweisungen feststellten.

Ehe ich diesen Punkt noch etwas eingehender erörtere, müssen wir auf die scenische Beschaffenheit des altenglischen Theaters zurückkommen, wie wir sie aus den Dichtungen selbst uns konstruieren können.

Ich sage: aus den Dichtungen selbst; denn die sonstigen Ueberlieferungen über die Bühneneinrichtung der Shakespeare'schen Zeit sind sehr dürftig. Von den beiden Shakespeare-Theatern Blackfriars und Globe haben wir nur von der Außenseite des Globe-Theaters nach alten Londoner Prospekten eine ungefähre Vorstellung. Von der innern Beschaffenheit haben wir Abbildungen nur vom Schwan- und Red Bull-Theater. Beide sind zwar von einander verschieden, aber sie stimmen doch in den Grundzügen mit einander überein, so daß wir daraus auch auf die beiden genannten Shakespeare-Bühnen Schlüsse ziehn können, besonders da sie durch manche Textstellen in den ältesten Shakespeare-Ausgaben Bestätigung finden.

Ich habe hier nicht von dem Zuschauerraum zu sprechen, dessen Einrichtung für unser Thema gleichgültig ist, sondern nur von der Bühne. Beim Red Bull-Theater erscheint die Bühne ganz in das Parterre hineingerückt, so daß sie die Zuschauer von drei Seiten hatte. Aehnlich, aber doch nicht gar so einfach, erscheint das Schwan-Theater, und man kann annehmen, daß diesem ähnlich das Globe-Theater beschaffen war. Jedenfalls hatte keines der Theater veränderliche Dekorationen, sondern an den Seiten statt der Coulissen geschlossene Gobelins oder Tapeten. In vorshakespeare'schen Stücken werden sie auch noch *traverses* genannt, bei Shakespeare und seinen Zeitgenossen meist *tapestry* oder *arras*. So heißt es im ersten Theil Heinrichs IV., da am Ende des 3. Aktes Falstaff hinter der Tapete eingeschlafen ist: *behind the arras.*

Wichtiger für die Aktion war der die Vertiefung der Bühne schließende Vorhang, der in Shakespare's Zeit meist als *the curtain* oder *courtain* erwähnt wird. Ich will den schon aus Romeo und Julie angedeuteten Beispielen für seine vortheilhafte Anwendung noch einige Stellen anfügen, die sich in den ältesten Quartos bei Shakespeare selbst, wie bei Stücken seiner Vorgänger und Zeitgenossen finden. So heißt es in Marlowe's Faust, nachdem der die Tragödie einleitende Chor oder Prolog geendet hat:

Seht hier den Mann bei seinen Studien sitzend.

Hier hatte der Sprecher des Chors die Gardine von der Bühnenvertiefung zurückgezogen, worauf es dann weiter heißt: *Faust discoverd in his study.*

Ebenso geschieht es in George Peele's Drama von König David und Bathseba. Sobald der Prolog beendet ist, heißt die Anweisung: „Der Prologsprecher, bevor er abgeht, zieht einen Vorhang, und zeigt Bathseba mit ihrer Magd an einem Quell badend.“ In den folgenden

Auftritten ist dann abwechselnd das „oben“ und „unten“ vorgeschrieben, wobei wir für das „oben“ uns die Benutzung der oberen Loge zu denken haben.

Ausdrücklich vorgeschrieben ist dies auch in Marlowe's „Juden von Malta,“ zu Anfang des zweiten Aktes. Barabas erscheint unten, wie auf der Straße, und spricht hinauf zu seiner Tochter Abigail, die oben am Fenster erscheint, von dort ihm dann die Säcke mit Gold herabwirft. Ebenso ist der obere Raum verwerthet, als in der letzten Scene der Tragödie Barabas die seltsamen Vorrichtungen trifft, um seine Feinde zu vernichten. Hier heißt es ausdrücklich: „Barabas erscheint oben, mit einem Hammer geschäftig.“ Aber auch bei Shakespeare'schen Stücken finden wir in den ältesten Drucken solche ausdrückliche Hinweise auf die Benutzung der oberen Loge, wie auch der untern durch einen Vorhang zu schließenden Bühnenvertiefung. In der ältesten Quartausgabe des korrumpierten Textes von Heinrich VI. 2. Theil (*The first part of the Contention etc.*) sagt Warwick zum König, daß er sich zur Leiche Gloster's begeben werde. Dann heißt es: „Warwick zieht den Vorhang und zeigt den Herzog Humphrey todt in seinem Bett.“ — In demselben Stücke — da wo nach den späteren Ausgaben der König, Salisbury u. a. beim Kardinal Bauford erscheinen, — heißt es in der Quarto, ohne daß ein Scenenwechsel angedeutet wird: „Der König und Salisbury treten ein, der Vorhang wird aufgezogen und man sieht den Kardinal in seinem Bett.“

Im Sturm, welches Stück in der ersten Folio noch die zahlreichsten Anweisungen für die Aktion der Schauspieler enthält, heißt es im letzten Akte, als Prospero die Liebenden beim Schachspiel zeigt: *Here Prospero discovers Ferdinand and Miranda, playing at Chesse.* Das bedeutet: er zog den Vorhang zurück.

Die hier gegebenen ausdrücklichen Anweisungen können wir auf das gesammte Shakespeare'sche Drama anwenden. Man stelle sich die obere Loge vor, wenn Richard III. auf dem Altan seines Hauses erscheint, um dem Lord Mayor die Komödie vorzuspielen. In Antonius und Cleopatra war jene Loge das Grabmal, zu welchem (im 5. Akte) Antonius hinaufgezogen wird, wie eine Anweisung in der ersten Folio deutlich erkennen läßt.

Man nehme ferner jene Loge als das Fenster, an welchem in der 1. Scene des Othello Brabantio erscheint, während späterhin der untere Raum in der Bühnenvertiefung Desdemona's Schlafgemach gab, für welches eben nur der Vorhang zurückgezogen zu werden brauchte.

Ich nehme außerdem an, daß immer da, wo die im Freien gedachte Scene sich in ein inneres Gemach zu verwandeln hatte, nach dem Abgang der Personen nur die Gardine von der hinteren Nische zurückzuziehen war, um das Zimmer anzudeuten; hier war offenbar der Auftritt der Personen für alle häuslichen Scenen, im Heinrich IV. für Lady Percy, im Julius Cäsar für Portia wie für Calpurnia. Das Auf- und Zuziehen jener hinteren Gardine genügte, um die Veränderung des Schauplatzes anzudeuten. Man wird dabei auch zu beobachten haben, daß im Shakespeare'schen Drama alle Akte wie alle Scenen mit dem Abgang der spielenden Personen beendet wurden, niemals mit einer stehenbleibenden Gruppe, welche durch den fallenden Vorhang gedeckt worden wäre. Denn auch bei Aktschlüssen fiel nicht der Vorhang, sondern die Scene blieb offen, und nur eine kurze Pause, wohl auch etwas Musik, markierte den Akteinschnitt. Dies ist auch wohl der Grund, weshalb in den alten Drucken die Akttheilungen fast durchgängig fehlen, denn der Aktschluß hatte thatsächlich nicht die Bedeutung eines so stark sich markierenden Abschnittes, wie es im neueren Drama der Fall ist. Erst in der Folioausgabe von 1623 haben die Herausgeber, wie ich bereits anführte, die Shakespeare'schen Stücke in Akte getheilt und mit Scenen bezeichnet; aber diese Bezeichnungen sind so unordentlich, daß bei manchen schon dadurch für die späteren kritischen Herausgeber ein großer Spielraum für ihre eigenen Bestimmungen der Akttheilung gegeben war.

Es ist vielfach und zwar meist in spöttischer Weise von der Tafel geredet worden, welche beim Wechsel der Scene auf der Bühne Shakespeare's herabgelassen wurde, um anzuzeigen, was der Schauplatz bedeute. Ich habe mich vergeblich bemüht, in der zeitgenössischen Literatur Shakespeare's einen Anhaltepunkt dafür zu finden. Nur in einem der vorshakespeare'schen Schauspiele, in der *Spanish Tragedy* von Kyd ist einmal von solcher Tafel die Rede; als Hieronymos das Schauspiel für den portugiesischen Hof vorbereitet, sagt er: „Häng' auf die Tafel, unsre Scen' ist Rhodus". Auch ein anderer Dichter der vorshakespeare'schen Zeit spottet einmal darüber, daß man an das Thor erst eine Tafel befestigen müsse, worauf zu lesen sei, daß man sich in Theben befindet. Schon daß man vor der Shakespeare-Epoche, oder doch nur in der Zeit seiner Anfänge darüber spottete, läßt mich schließen, daß diese Tafel kein allgemeiner Gebrauch gewesen sei, ebenso wie in dem unserm großen Dichter von manchen zugeschriebenen Perikles die Sitte, einen jeden der

Akte mit einem Chorus einzuleiten, in welchem die fehlenden Theile der sichtbaren Aktion erzählt werden, damals als etwas schon Veraltetes gelten mußte.

Es ist übrigens auch keineswegs anzunehmen, daß die Dekorationsstücke, welche die Oertlichkeit anzuzeigen hatten, gänzlich gefehlt haben. Diese Dekorationsstücke waren aber nur Andeutungen, und sie lehnten sich meist an die stehende Einrichtung der Bühne an; namentlich wird der kleinere vertiefte Bühnenraum im Hintergrunde dazu benutzt worden sein. So heißt es einmal im König Johann: „Ein Bürger erscheint auf der Mauer“ (*upon the walls*), oder: „Der französische Herold kommt durch das Thor“ (*enter to the gates*), ferner: *Arthur enter on the walls.* Auch in Heinrich VI. sind wiederholt die Mauern und die Thore erwähnt. Ebenso kommt Timon „aus seiner Höhle“ (*from his cave*). Was man dabei, anlehnend an die gegebene stehende Dekoration noch für Versetzstücke und Malereien anbrachte, darauf kommt es nicht an. Jedenfalls begnügte man sich mit sehr geringen Mitteln, der Phantasie der Zuschauer nachzuhelfen. Es ist aber einleuchtend, welche Vortheile gerade die Einfachheit der Bühne einem Dichter wie Shakespeare bieten mußte, indem bei der so schnell vorwärts drängenden Handlung, in deren Fortgang Zeit und Raum mit jener Freiheit behandelt wurden, durch welche eben das am stärksten wirkende Element in aller dramatischen Gestaltung — die Symbolik — so außerordentlich zur Bedeutung kommt.

Schon Goethe, welcher Shakespeare in seiner unvergleichlichen Größe als Dichter sehr bestimmt unterschied von dem Shakespeare, welcher für die deutsche und moderne Bühne gewonnen werden sollte, hatte die großen Vortheile, welche in der Einfachheit des scenischen Apparates, den Shakespeare's Dichtung verlangte, in sehr klarer und kurzer Weise bezeichnet. Es geschah dies in einer seiner kleinen litterarischen Kritiken und zwar gelegentlich einer Besprechung des in Leipzig erschienenen Wiederabdrucks der ersten englischen Ausgabe des Hamlet von 1603: „Alles,“ sagt Goethe, „ist hier mit *Enter* und *Exit* abgethan. Die Einbildungskraft hat freies Spiel, und man ließe sich allenfalls die alte naive englische Bühne gefallen. Alles geht seinen sittlich leidenschaftlichen Gang und man nimmt sich nicht die Zeit, um an die Oertlichkeiten zu denken.“

Mit dieser kurzen Bemerkung ist ein wesentliches Moment in dieser ganzen Frage getroffen. Es ist die geistige Fülle, oft Ueberfülle, welche unsere ganze Einbildungskraft und unsere Theilnahme so mächtig in Anspruch nimmt, daß das hineingedrängte dekorative

Element hier nur zertheilend und deshalb schwächend wirken kann. Die symbolische Konzentrierung der vom Dichter vorgeführten Gestalten und Ereignisse ist ja mit das wichtigste und stärkste Erforderniß für die dramatische Kunst, und kein anderer Dichter hat jemals durch die Symbolik so zu wirken gewußt, wie Shakespeare. Zu dieser Symbolik gehört auch die kühne Behandlung von Zeit und Raum, gehört auch das oft Ueberlebensgroße seiner Gestalten und die starke gesättigte Farbe in seiner Schilderung der Leidenschaften, der Tugenden und Laster. Neben dieser starken Symbolik ist aber die scenische Kunst des neuern Theaters ein fremdes Element, welches mit dem innersten geistigen Gehalt der Shakespeare'schen Dichtung sich niemals harmonisch verbinden kann.

Goethe, dessen Weimarische Theaterleitung am hundertjährigen Gedächtnißtage ihres Anfanges in diesen Tagen gefeiert wird, ist sich dessen sehr wohl bewußt gewesen, indem er für die moderne Bühne Shakespeare nur in angemessenen Bearbeitungen gelten lassen wollte. Er hat Macbeth nur in der Schiller'schen dichterischen Bearbeitung gegeben und er selbst hat Romeo und Julie für die Bühnenaufführung einer eingreifenden Umgestaltung unterzogen, was ihm so vielfach verdacht worden ist. Man wird aber doch von dem Dichter des Faust, von demjenigen unserer deutschen Klassiker, der aus der flammendsten Shakespeare-Begeisterung seiner Jugend-Epoche hervorgewachsen ist und das höchste Maß von Bewunderung wiederholt für ihn geäußert hat, — man wird doch von ihm nicht sagen können, er habe Shakespeare nicht verstanden. Da ich hier von der Gedenkfeier des Weimarischen Theaters gesprochen habe, mag es wohl am Platze sein, hier — abweichend von meinem eigentlichen Thema — einiges darüber einzuschalten, soweit es sich nämlich auf Shakespeare bezieht. Das jüngst erschienene, vom Archivdirektor Dr. Burkhardt herausgegebene „Repertoire des Weimarischen Theaters unter Goethe's Leitung“ dient mir dafür als Grundlage. Ich ersehe aus diesem Verzeichniß der sämmtlichen Aufführungen, daß in der Zeit von 1791—1817 zehn verschiedene Shakespeare'sche Stücke zur Aufführung gekommen sind. Es waren dies die fünf großen romantischen Tragödien: König Lear, Macbeth, Hamlet, Othello und Romeo und Julie; ferner Julius Cäsar, die beiden Theile Heinrich's IV. (in der Schröder'schen Bearbeitung), König Johann (zuerst nach Wieland und Eschenburg, dann nach Schlegel), der Kaufmann von Venedig und — „Die Quälgeister“, — welches letztere Sie als ein Shakespeare'sches Stück wohl nicht kennen werden, aber es war dies

eine sehr freie, von dem Mannheimer Schauspieler Beck herrührende und trivialisierende Bearbeitung von Viel Lärm um Nichts.

Jene zehn Stücke (wenn ich die „Quälgeister“ mitzählen darf) waren so ziemlich Alles, was in jener Zeit von Shakespeare für die deutsche Bühne erworben war. König Johann mußte sogar als ein besonderes Wagniß betrachtet werden, und auch Heinrich IV. konnte damals sich nur schwer und langsam Anerkennung verschaffen. Die häufigsten Vorstellungen waren natürlich mit Hamlet zu ermöglichen, Anfangs noch in der Schröder'schen Umarbeitung, dann nach Schlegel. Und diese beliebteste aller Shakespeare-Tragödien konnte es dennoch von 1792—1810, also in 18 Jahren, in Weimar nur auf 11 Vorstellungen bringen. — Auch König Lear wurde noch in der Schröder'schen Bearbeitung gegeben, in der die ganze Exposition der Ländervertheilung wegfällt und die furchtbare Tragik dadurch abgeschwächt wird, daß Cordelia am Leben bleibt. Doch diese Abschwächungen der tragischen Katastrophe entsprachen damals dem allgemeinen Zeitgeschmack.

Mit Erstaunen habe ich jüngst aus dem erwähnten Repertoire des Weimarischen Theaters ersehen, daß Goethe noch im Jahre 1803 für die Aufführung von Shakespeare's Julius Cäsar die Dalberg'sche höchst seltsame Theaterbearbeitung benutzt hätte. Diese Dalberg'sche Bearbeitung, schon 1785 in Mannheim aufgeführt, gehört aber zu den stärksten Umgestaltungen, die man im vorigen Jahrhundert mit Shakespeare's Dramen sich gestattete.[1]) Abgesehen von den vielfachen Kürzungen und eigenen Zuthaten hatte Dalberg im letzten Akte, um demselben ein stärkeres Interesse zu geben, die ganze Scene aus Coriolan eingeschaltet, da Volumnia im Lager ihres Sohnes erscheint; an die Stelle der Volumnia setzte er einfach die Gattin des Brutus — Portia! — Konnte ein Dichter wie Goethe eine derartige Gewaltthätigkeit gutheißen und selbst noch achtzehn Jahre später auf die Weimarische Bühne bringen? Es war mir nicht denkbar, und es muß hier in der Angabe Burkhardt's ein entschiedener Irrthum obwalten.[2]) Ein sicherer Beweis dafür sind Goethe's

[1]) Man findet dieselbe in ausführlicher Analyse in meiner „Geschichte der Shakespeare'schen Dramen in Deutschland“ (Leipzig 1870, Engelmann).

[2]) Nachträglich ersehe ich aus dem citierten Weimarischen Repertoire, daß in den beiden Abtheilungen des Buches die Angaben verschieden und einander widersprechend gemacht sind. Während in dem alphabetischen Verzeichnisse der Stücke (auf welches ich mich bezog) die falsche Angabe „Wieland, Dalberg“ steht, heißt es unter demselben Datum im chronologischen Register ganz richtig „Schlegel“.

Briefe an Schlegel, denn es geht aus denselben unzweifelhaft hervor, daß Goethe gerade für diese Aufführung des Julius Cäsar die Schlegel'sche Uebersetzung benutzt hatte; diese aber läßt sich mit Dalberg's Prosa-Bearbeitung (nach Eschenburg's Uebersetzung) unmöglich vereinen. Auch noch nach der Aufführung theilte Goethe Schlegeln die allgemeine Zufriedenheit des Publikums mit und in einem nächsten Briefe freut er sich, daß das Publikum unaufgefordert einsähe, wie nur Schlegel's Uebersetzung eine solche Darstellung möglich gemacht.[1])

Der Irrthum in dem Burkhardt'schen Repertoire kann nur dadurch entstanden sein, daß die Dalberg'sche Bearbeitung früher, lange vor Beginn der Goethe'schen Theaterleitung auch in Weimar gegeben worden ist, und daß man die Bezeichnung dieser Bearbeitung fälschlich noch auf die Aufführung im Jahre 1803 übertragen hatte.

Im Uebrigen muß ja zugestanden werden, daß in Goethe's Theaterleitung der Bühnenpraktiker häufig zu stark auf Kosten des Dichters sich geltend machte. Aber im Allgemeinen gilt doch das, was ich schon bemerkt habe, daß bei Goethe sein tiefes Verständniß für den Dichter Shakespeare sehr wohl zu unterscheiden war von dem, was er für die Bühne der neueren, d. h. seiner Zeit für zweckmäßig hielt.

Schon wer die ganze Struktur der Shakespeare'schen Dramen betrachtet, muß es in jedem Zuge erkennen, daß sie aus der bestimmten Vorstellung seiner Bühne sich entwickelte. Jeder dramatische Dichter irgendwelcher Zeit schreibt aus der unwillkürlichen Vorstellung der Bühne seiner Zeit. Aus dieser geht die ganze scenische Komposition des Dramas hervor, und nichts ist deshalb unzutreffender, als zu sagen, Shakespeare würde doch auch den vorgeschrittenen Mechanismus und Dekorationsapparat unserer Bühne, wenn er ihm zur Verfügung gestanden hätte, benutzt haben. Gewiß würde er das; aber dann wäre die gesammte Komposition seiner Dramen eine wesentlich andere geworden. Nur die Bescheidenheit der altenglischen Bühne konnte es ermöglichen, daß der Dichter seine Zuhörer durch die Gewalt seiner Dichterkraft über die Beschränkungen von Zeit und Ort hinwegführte, daß er sich mit voller Kraft und ausschließlich an die Phantasie seiner Zuhörer wenden durfte, um diese Phantasie mitwirken zu lassen, worin ja doch das Geheimniß einer jeden künstlerischen Wirkung besteht. Wenn König

---

[1]) Vgl. meine „Gesch. d. Shakesp. Dramen in Deutschland", S. 300.

Richard III. in der letzten Schlachtscene mit den wenigen Worten: „Ein Pferd, ein Pferd! Mein Königreich für 'n Pferd!" — wenn er in diesem letzten Schrei uns die ganze Situation so furchtbar eindringlich macht, — was will es dagegen bedeuten, wenn bei den heutigen Bühnenaufführungen, wie es schon vor etwa zwanzig Jahren auf dem Londoner Theater geschah, der ganze Tumult der Schlacht vorgeführt wird und man den König Richard wirklich auf der Bühne mit dem Pferde stürzen und sich unter demselben hervorarbeiten sah. Ein solches Shakespeare'sches Wort sagt uns viel mehr, als alle scenischen Künste und Dekorationen uns veranschaulichen können.

Ich bin hinsichtlich der Shakespeare-Kritik kein Freund der Interpretationen Ludwig Tieck's. Denn er war der Erste, welcher der seitdem so sehr verbreiteten Richtung huldigte, das Natürliche und Verständliche im Shakespeare nicht gelten lassen zu wollen, und dafür ihm andere Dinge unterzuschieben, durch welche die dichterischen natürlichen Absichten nur verfälscht werden; — eine Richtung, welche in neuerer Zeit ihren Hauptvertreter in Karl Werder hat. Aber in dem einen Punkte stimme ich doch sehr dem Unwillen Tieck's bei, wenn er einmal sagt: „Seitdem wir freilich die alte Bühne eingerissen und eine neue ganz ungeziemende aufgebaut haben, auf welcher uns statt Kunst Wirklichkeit und statt der poetischen Täuschung ein gaukelndes Hintergehen als die Aufgabe der Poesie erscheint, thun sich Widersprüche hervor, welche sich die alten Dramatiker nicht konnten träumen lassen. Muß sich unsere gaukelnde Gemäldeausstellung erst bei jeder Zwischenscene, welche oft unbedeutend, vorübergehend, die Aufmerksamkeit zerstreuend sein soll, verwandeln, so wird schon dadurch eine Wichtigkeit auf sie gelegt und eine Erwartung veranlaßt, die den getäuschten Zuschauer nachher um so verdrießlicher stimmt".

Wenn Tieck so schon vor fünfzig Jahren schreiben konnte, was würde er erst heute zu dem Dekorations-Unfug sagen, wie er gerade an unsern ersten und tonangebenden Theatern herrscht! In den citierten Worten Tieck's gilt vor allem das, was die kurzen, schnell vorübergehenden und oft unbedeutenden Zwischenscenen betrifft, für keinen Dichter so wie für Shakespeare. Seitdem aber nun gar anstatt der Verwandlungen bei offener Scene der unselige Zwischenvorhang eingeführt ist, macht sich jener Übelstand noch um vieles fühlbarer; denn es wird dadurch äußerlich eine lange Reihe von Tableaux markiert, wo in der Dichtung selbst von Tableaux gar keine Rede sein kann.

Ich erinnere hier beiläufig an eine kleine Bemerkung Schiller's, die ich schon bei einer frühern Gelegenheit angeführt habe. Sie betrifft die erste Aufführung seiner „Räuber“ in Mannheim. Als Schiller über dieselbe eine anonyme Kritik im „Württembergischen Repertorium der Literatur“ veröffentlicht hatte, bemerkt er dabei in einer Nachschrift: „Unmöglich war's, bei den fünf Akten zu bleiben: der Vorhang fiel zweimal zwischen den Scenen, damit Maschinisten und Schauspieler Zeit gewännen; man spielte Zwischenakte, und so entstanden sieben Aufzüge“. — Wirklich kündigte auch der Theaterzettel (das Original dieses ersten Mannheimer Räuber-Zettels mit der famosen Ansprache an das Publikum ist in meinem Besitze) das Stück als „ein Trauerspiel in sieben Handlungen“ an. Der Mannheimer Intendant, Freiherr v. Dalberg, der sich durch diese erste Aufführung eines Schillerschen Stückes ein unvergängliches Verdienst erworben, hatte also ganz richtig dabei empfunden, daß, wenn der Vorhang während des Stückes fiel, dies einen Aktschluß zu bedeuten habe. — Heute würde danach bei den Berliner und andern Theatern eine Shakespeare'sche Tragödie in funfzehn bis zwanzig Akten angezeigt werden müssen.

Nach allem dem Gesagten könnte man nun allerdings die Frage stellen, ob bei dem Zwiespalt, welcher zwischen der Shakespeare'schen Dichtung und ihrer Erscheinung auf dem heutigen scenischen Theater besteht und entschieden zugestanden werden muß; ob bei diesem Mißverhältniß zwischen der dichterischen Vorstellung und ihrer theatralischen Verkörperung nicht die Schuld vielmehr dem Dichter selbst beizumessen ist als dem vorhandenen Theater? Es ist dies eine wohl aufzuwerfende Frage, und ich weiß nicht, ob sie in unserer Zeit schon erörtert worden ist. Dennoch wäre ihr Ursprung sogar bis auf die Zeit des altenglischen Theaters, ja bis auf die vorshakespeare'sche Zeit zurückzuführen. Denn schon damals waren die Meinungen darüber getheilt, und vor allem waren es die Anhänger des klassischen Dramas und seiner Aristotelischen Einheiten, welche der Ungebundenheit der Phantasie, wie sie bei den Romantikern sich äußerte, mit Ernst wie mit Spott entgegentraten. Wie das nationale englische Drama aus diesem Kampfe sich entwickelt hat, ist es jedenfalls im Rechte gewesen. Daß aber inmitten der Gährung der widerstreitenden Elemente auch auf Seiten des revolutionären romantischen Dramas alles Maß überschritten wurde, kann nicht Wunder nehmen. Wir haben in Deutschland diesen Kampf erst nahezu zwei Jahrhunderte später durchgemacht, als es bei uns galt, durch Be-

kämpfung der mit der Herrschaft der französischen Klassiker eingeführten steifen Regeln die freiere Bewegung des englischen Dramas zur Geltung zu bringen; und wenn wir heute die damals in England lautgewordenen Proteste gegen die Willkür der Hyperromantiker lesen, so kommen wir auch hierbei wieder zu der Erkenntniß, es sei alles schon dagewesen. Ein hervorragender Vertreter der in der vorshakespeareschen Zeit angestrebten „klassischen" Richtung, einer von denjenigen, welche das völlige Ignorieren der „Einheiten" von Zeit, Ort und Handlung mißbilligten, war Philipp Sidney, der Verfasser der *Arcadia*, aus welcher Shakespeare für seinen Lear den Stoff der Gloster-Tragödie entnahm. Schon in seiner *Apology of Poetry* äußerte sich Sidney gegen die Ungebundenheit in der Tragödie der Engländer, wobei er auf die alte Tragödie *Gorboduc* (das erste englische nach den Mustern der Alten gearbeitete Drama) als auf eine rühmliche Ausnahme hinweist, obwohl auch dieses in mancher Hinsicht gegen die Regeln verstoße.

Aber — fährt Sidney fort — wenn solche Einwendungen schon gegen diese Tragödie erhoben werden müßten, um wieviel mehr gegen die andern Dramen, „wo wir Persien auf der einen Seite und Afrika auf der andern Seite sehn, oder irgend ein Königreich, so daß der Schauspieler, wenn er auftritt, damit erst anfangen muß, uns zu erzählen, wo er sich befindet, da sonst die Geschichte unverständlich sein würde". (Auch diese Bemerkung spricht — beiläufig gesagt — dafür, daß die schon erwähnte Tafel mit der Angabe des Ortes auch vor Shakespeare's Zeit keine allgemeine Sitte war.) Sidney fährt dann fort: „Jetzt sehen wir drei Damen erscheinen, welche Blumen sammeln, und wir müssen deshalb die Bühne für einen Garten halten. Gleich darauf hören wir von einem Schiffbruch, und wir würden uns schämen müssen, wollten wir die Bühne nicht als einen Felsen anerkennen. Aus dem Hintergrunde desselben kommt ein scheußliches Ungeheuer mit Feuer und Rauch: — natürlich nöthigt uns dies, uns in eine Höhle zu versetzen. Gleich aber sehen wir zwei Armeen vorüberfliehen, dargestellt durch vier Schwerter und Schilde, — und welches Herz wäre dann wohl so hart, das Theater nicht für ein Schlachtfeld anzusehen?"

Diese interessanten Aeußerungen Sidney's stammen natürlich aus einer Zeit, in welcher London schon mehrere wirkliche Theater hatte, und die ganz witzige Verspottung hätte ebensowohl auch noch auf die Bühne Shakespeare's Anwendung finden können, welche ja von dem großen Dichter selbst in dem schönen Prolog zu Hein-

rich V., soweit darin von den Schlachten die Rede ist, ähnlich charakterisiert wird. Aber man wird bei diesen Aeußerungen Sidney's vor allem zu beachten haben, daß der Spott keineswegs der einfachen Bühneneinrichtung galt, sondern den dramatischen Dichtungen seiner Zeit, welche an diese Bühne Zumuthungen stellten, welche unerfüllbar waren. Was er wollte, war keine Veränderung dieser Bühne, sondern eine Veränderung der dramatischen Dichtung, für welche ihm eben nur die einzige scenische Einrichtung, die er kannte, für die dramatische Komposition bestimmend war. Gegenüber diesen Anforderungen, welche die Anhänger der klassischen Vorbilder stellten, wollten die Romantiker, daß auch die einfache und unveränderliche Bühne die Gebilde ihrer schrankenlosen Phantasie in sich aufnähmen, und daß das Publikum sich damit abfinde.

Für uns wird nun immer die Frage bestehn bleiben: Sollen wir, um die Dramen Shakespeare's in ihrer Echtheit und Ursprünglichkeit aufführen zu können, für sie auch die Bühne seiner Zeit herstellen? Oder sollen wir die Dramen, wie sie aus jener Bühne heraus ihre ganze Form erhalten haben, für die moderne Dekorationsbühne umgestalten, um wenigstens die kostbarsten Schätze seiner Dichtung für die Bühne unsrer Zeit zu retten?

Mit der vor zwei Jahren in München zunächst für die Shakespeare'schen Dramen bestimmten neuen Bühneneinrichtung des ausgezeichneten Intendanten Freiherrn v. Perfall ist diese schwierige Frage durch ein Kompromiß zu lösen versucht und nach meiner Meinung auch gelöst worden. Da Herr v. Perfall zu dem kühnen Unternehmen durch meine zuerst in der Allgemeinen Zeitung veröffentlichten Artikel angeregt war, wie er es in seinen Publikationen wiederholt ausgesprochen hat, so will ich hier über die eminenten Vortheile jener Bühneneinrichtung mich nicht eingehender aussprechen. Doch bei dem für meinen Vortrag gewählten Thema über die scenischen Formen Shakespeare's kann ich das so bedeutsame künstlerische Ereigniß doch nicht ganz mit Stillschweigen übergehn.[1])

Jene Münchener Bühneneinrichtung ist, wie ich schon bemerkte, in der That nur ein Kompromiß zwischen der alten Shakespeare-Bühne und den Anforderungen unserer Zeit. Es sollte keine bloße antiquarische Kuriosität, kein bloßes interessantes Experiment sein, keine

---

[1]) Wer sich dafür interessiert, kann die durch Zeichnungen und Grundrisse unterstützte Beschreibung in meiner Schrift „Die Entwickelung des scenischen Theaters und die Bühnenreform in München" (Stuttgart, Cotta. 1889) finden.

einfache Wiederherstellung der altenglischen Bühne. Es sollte vielmehr eine Bühneneinrichtung gefunden werden, welche es ermögliche, die Dramen Shakespeare's in ihrer Echtheit vorzuführen, ohne durch den fortwährend in den Geist der Dichtung störend eingreifenden Dekorations-Apparat und ohne durch zu weit gehende Veränderungen in der Struktur des Dramas demselben Gewalt anzuthun. Eine Opposition gegen diese gewagte, aber um so verdienstlichere Neuerung konnte nur von solchen ausgehn, welche den eigentlichen Zweck des ganzen Unternehmens verkannten oder verkennen wollten, von denen gar nicht zu reden, welche keine der Aufführungen gesehn haben, also aus Unkenntniß darüber urtheilen. Von allen, welche sich von der Wirkung überzeugten, habe ich nur begeisterte Zustimmung vernommen und es bestätigen hören, daß ein Shakespeare'sches Drama auf solcher Bühne einen ungleich stärkeren und ungestörten Eindruck und eine völlig ungeahnte Wirkung macht.

Eine Erörterung darüber, wie die Vortheile jener Münchener Bühneneinrichtung auch für andere Stücke, auch für das Drama der neuern Zeit sich verwerthen ließen, würde außerhalb des für meinen Vortrag gewählten Themas liegen, da wir es allein mit Shakespeare zu thun haben.

Daß aber Shakespeare in seiner echten und unverfälschten Gestalt auf der modernen Bühne nicht darzustellen ist, das beweisen auch die allerbesten, sorgfältigsten und relativ gelungensten Bearbeitungen der einzelnen Stücke; das beweisen mir zum Beispiel auch die Erörterungen unsers verehrten Präsidenten Oechelhäuser in seiner Einleitung über die Grundsätze der Bühnenbearbeitung (Shakespeare's dramatische Werke. Für die deutsche Bühne bearbeitet). Er gesteht darin zu, es dürfe „nichts Organisches geändert, nichts Wesentliches und namentlich nichts Unnöthiges neu erfunden und hinzugefügt werden." Gegen diesen Grundsatz wird man schwerlich etwas einwenden können; nur daß darüber, was als „Wesentliches" oder als „Unnöthiges" zu betrachten ist, die Ansichten immer sehr verschieden sein werden. So sagt Oechelhäuser selbst: „Wie oft wird es nothwendig, in den Gang der Handlung einzugreifen; die chronologische und dramatische Folge, in der sich die Handlung entwickelt, umzustellen; Scenen, die im Original weit getrennt sind, zu vereinigen, andere wieder zu zerreißen und ihren Stoff in mehrere Scenen zu vertheilen; den Schausplatz und damit den ganzen spezifischen Charakter einer Scene zu ändern —" u. s. w.

Dies scheinen mir aber doch schon recht bedeutende Eingriffe

zu sein, wenn durch Verlegung eines Schauplatzes der Charakter einer Scene verändert wird. Es beweist mir dies nur, daß auch die größte Pietät und das feinste Verständniß für den Dichter nicht verhindern können, daß die ursprüngliche Physiognomie einer Shakespeare'schen Dichtung oder auch nur einzelner Theile derselben verwischt werden muß, wenn man das Drama in die komplizierte und der Dichtung widerstrebende moderne Bühne zwängen will.

Auch Oechelhäuser hat sich darüber ausgesprochen, daß er die Einfachheit der altenglischen Bühne nicht für einen Vortheil, sondern für einen Nachtheil halte. — Nachdem ich hier die Vortheile jener sinnreichen Einrichtung und ihre unlösbare Zusammengehörigkeit mit der Dichtung auseinandergesetzt habe, werde ich über die gegentheilige Meinung nicht weiter zu polemisieren haben. Soviel Verdienstliches und Verständnißvolles ich aber in den Oechelhäuser'schen Betrachtungen selbst anerkennen muß, so möchte ich doch, was seine Raisonnements über das Thema der Bearbeitung betrifft, noch einen Punkt zur Sprache bringen. Er sagt, der ideale Zielpunkt der Bearbeitung müßte sein, Shakespeare's Dramen so zu gestalten, „wie er selbst sie heut zu Tage für unsere Bühne und für unsern Geschmack geschrieben haben würde.“ Wenn Oechelhäuser unter dem „idealen“ Zielpunkt etwas verstanden wissen will, was unerreichbar ist, so könnte man damit einverstanden sein. Denn ich muß gestehn: ich bin keineswegs sicher darüber, wie Shakespeare heute die Dramen geschrieben haben würde, die von seiner Zeit unlösbar bleiben, auch wenn sie nach Ben Jonson's Wort „für alle Zeiten sind.“ Und wenn es einen gäbe, der das Undenkbare möglich machen könnte, nun, so müßte er eben — wie ich schon andeutete — die ganze Struktur des Shakespeare'schen Dramas zerstören; aber eben diese Struktur des Shakespeare'schen Dramas hängt doch für mich zu intim mit dem ganzen Geiste seiner Dichtung zusammen. Ja, ein wirklicher Dichter, ein großer Dichter, wie es Schiller war, der konnte es wohl unternehmen, eine Tragödie wie Macbeth in seinem Geiste umzudichten, und ich bin dieser Umdichtung gar nicht so abgeneigt, wie es viele Puristen in der Shakespeare-Gemeinde sind. Aber — wir haben auch nur einen Schiller, wie es auch nur einen Shakespeare gab.

Man wird nach alle dem mir mit der Frage den Einwand machen: Sollen wir nun deshalb für die deutsche Bühne auf Shakespeare's Dramen verzichten? Gewiß nicht. Wir können ganz zufrieden sein, daß Shakespeare im Repertoire der deutschen Bühne einen festen

Platz errungen hat und voraussichtlich behalten wird. Shakespeare bietet, auch in den Veränderungen, die er sich um unsrer veränderten Bühne willen gefallen lassen muß, vor allem der Schauspielkunst, d. h. der Kunst des dramatischen Darstellers, immer noch die größten und zugleich lohnendsten Aufgaben, die je gestellt worden sind.

Auch sind wir für Shakespeare schon literarisch so vorgeschult, in dem wachsenden Verständniß für ihn groß geworden, daß wir auch den Shakespeare, der auf dem Papiere steht, in unserer Vorstellung mit in's Theater nehmen, und daß wir uns immerhin an dem Einen erfreuen können, ohne auf den Andern verzichten zu brauchen. Shakespeare's scenische Kunst und seine ganze Eigenart und Größe werden wir aber nur in der Vorstellung unsres Geistes genießen. Das, was bei ihm im Widerspruche steht mit unsrer heutigen Bühne, das ist seine unermeßliche Größe, der ungeheuer kühne Flug eines Geistes, mit welchem er, wenn er einen Gegenstand für die dramatische Gestaltung erfaßte, auch gleich von Anbeginn die ganze Weite desselben überschaute, Peripetie und Katastrophe. Ein Dichter, der die ganze Welt in seines Geistes Auge sah, der in seinen mächtigsten Dramen, wie im Lear, Macbeth und Hamlet, in den Begebenheiten, die er auf eine so kleine Fläche zu bannen wußte, uns zugleich eine ganze Menschheitsepoche überwältigend schilderte, — ein solcher Dichter konnte keine Koulissen, keine Dekorationen und den ganzen Theaterapparat brauchen, — sein Geist würde diese Beschränkungen gesprengt haben, und deshalb spreche ich schließlich meine Ueberzeugung aus: Hätte Shakespeare nicht die Bühne gehabt, die ihm alle Freiheit seines Geistes verstattete, er hätte gar nicht der gewaltige Dichter werden können, als welchen wir ihn lieben und bewundern.

Grundlegung und Entwickelung des Charakters Richard's III. bei Shakespeare.

Von

Hermann Müller.

Die Redaktion hat die Genugthuung gehabt, wiederholter Anerkennung dafür zu begegnen, daß sie werthvollen Programm-Abhandlungen Raum in den Bänden des Jahrbuches gab. Sie hofft, sich eine gleiche für die Veröffentlichung der beiden folgenden Essays zu erwerben. Der erste findet sich im Programm, 1889, des Realgymnasiums zu Dortmund, der zweite im gleichen Jahrgange des Programms des Großherzoglichen Gymnasiums zu Oldenburg.*)

Literarisch-historische Einleitung.

Ehe an dem literarischen Himmel des Englands der jungfräulichen Königin das prächtig-majestätische Tagesgestirn heraufstieg, welches mit der Fülle seines Glanzes und seiner Wärme erstrahlen sollte für alle Völker des weiten Erdballs, da hatte vor dem Anbruch jenes großen Tages eine stattliche Zahl größerer und kleinerer Sterne, welche vor der aufgehenden Sonne erbleichen mußten, am nächtlichen Firmamente geprangt. Ehe Shakespeare sich niedersetzte, den Dolch der Melpomene in der einen und den scharfen Griffel der unbestechlichen Klio in der anderen Hand, um seine unsterblichen Königsdramen zu schreiben, hatten schon mehrere Schriftsteller, namentlich in den beiden dem Auftreten des großen Dramatikers voran-

*) Die vielen Noten der ersten Abhandlung sind, klarerer Uebersichtlichkeit wegen, an das Ende derselben gestellt. D. R.

gehenden Dezennien, Stoffe aus der römischen Geschichte auf die Bühne gebracht,[1]) wie solches den klassischen Neigungen des Elisabethanischen Hofes und der herrschenden Zeitströmung, dem Geiste der Renaissance, entsprach. Ihnen waren andere gefolgt, die nach der bekanntlich auch von Shakespeare in sehr ausgiebigem Maße benutzten Holinshedschen Chronik nationale Stoffe behandelt und mit mehr oder weniger Geschick und Erfolg die königlichen Thaten ihrer Heinriche, Eduarde und Richarde dramatisch verherrlicht hatten. Es kann uns nicht auffallen, daß diese Stücke als Erstlinge ihrer Art keineswegs auf der gewünschten Höhe künstlerischer Vollendung stehen. Im Gegentheil, diese „gestaltlosen Urgeschöpfe einer noch ungeregelten und üppigen Naturkraft des Geistes“ strotzen geradezu von den tollsten Abenteuerlichkeiten und zahllosen Geschmacklosigkeiten, imponieren aber immerhin durch einen wirksamen Wechsel von Thatsachen, Personen und Scenen. Die Verfasser scheinen es hauptsächlich auf die Erregung der starken Nerven ihrer Zeitgenossen abgesehen zu haben; denn es geht in diesen Stücken ungemein blutig zu. Auch waltet in diesen Trauerspielen ein durch seine konstante Anwendung lächerliches Pathos, welches auf das römische Urbild aller vorshakespeareschen Tragiker, auf Seneca, zurückzuführen ist. Wie der alte Römer,[2]) so beuten auch sie den Stoff fast nur vom Gesichtspunkte des Rhetors und Deklamators aus, ohne durch den Gehalt der Gedanken dafür Ersatz zu bieten.

Es würde hier zu weit führen, wollten wir die Vorgänger Shakespeare's im historischen Drama und ihre Werke des Näheren besprechen. Aus der Menge derselben sei aber einer hervorgehoben, der sie alle um Haupteslänge überragt, Christopher Marlowe. Wenn wir seine Zeit- und Kunstgenossen Sterne genannt haben, so ist er einem Meteor vergleichbar, das mit seinem düster-rothen Lichte die Mitwelt zu einem Staunen fortriß, in dem sich Bewunderung und Schrecken seltsam mischten, einem Meteor, das bei seinem plötzlichen Niedergange da, wo es erlosch, eine breite Flammenfurche hinter sich zurückließ. Marlowe war eine wilde, vulkanische Natur. Er übersprang in der excentrischsten Weise jedes Maß und Gesetz: das ist der hervorragendste Zug seines Wesens. Der durch die glühendste Dichterphantasie entfachte Kampf mächtiger aus ihrer Bahn gewichener Kräfte und Triebe, unbezähmbarer Affekte und Leidenschaften: das ist das fast überall von ihm abgehandelte Thema. So fehlt denn auch den besten Marlowe'schen Stücken das erhebende und versöhnende Moment, „die Grenzlinie der Schönheit wird nicht eingehalten,“

das Gewaltige wird zum Gewaltsamen, das Große zum Grotesken, die Freiheit seiner Helden zur Sitte und Recht verachtenden Willkür, wie im Tamerlan, das Tragische oft zum Gräßlichen, die kraftvolle Charakterzeichnung greift ins Ungeheuerliche hinüber, die energische Diktion artet in Bombast und Schwulst aus. Marlowe und die übrigen tragischen Korybanten dieser Epoche haben, wie schon Gervinus treffend bemerkt hat, eine frappante Aehnlichkeit mit der ganzen Lebensführung und Dichtungsweise, mit dem Leben und Streben der Sturm- und Drangperiode unserer eigenen Literatur.[3])

Die historischen Stücke, welche wir von Marlowe besitzen, sind der *Tamburlaine, The Massacre of Paris* und besonders *The troublesome Reigne and lamentable Death of Edward II.* Das letztgenannte historische Drama enthält mehrere Scenen, die mit großem Aufwand von tragischem Pathos geschrieben sind, so besonders die Abdankungs- und Ermordungsscene des unglücklichen Königs, welche Charles Lamb und Villemain des höchsten Lobes werth halten.[4]) Jedenfalls berechtigt das Trauerspiel zu dem Urtheile, daß Marlowe, wenn er nicht im kraftstrotzenden Mannesalter von dreißig Jahren von der Bühne des Lebens jäh hinweggerafft worden wäre, in seinen reiferen Jahren kein zu unterschätzender Nebenbuhler von Shakespeare selber geworden wäre.

Ein charakteristisches Merkmal aller vorshakespeare'schen Trauerspiele verdient besonders hervorgehoben zu werden. Von dem zuerst in fünffüßigen, reimlosen Jamben, in dem wie für die dramatische Dichtung geschaffenen, sogenannten *blank verse*,[5]) mit bewußter Opposition gegen die als barbarisch verachteten, aber im höchsten Grade volksthümlichen Mysterien und Mirakelspiele, abgefaßten, einigermaßen grausen *Ferrex and Porrex* oder der *Tragedy of Gorboduc* herab, ist nämlich das leitende Prinzip dieser Trauerspiele die Rache, unentrinnbare Vergeltung, ein dramatisch so äußerst wirksames Motiv. Es unterliegt wohl keinem Zweifel, daß dieser Charakterzug besonders den Moralitäten entstammt, in denen der Glaube an eine höhere Gerechtigkeit, welche trotz aller menschlichen Hemmungen und Irrungen sich durchzusetzen weiß, vorherrscht, die Züchtigung der Bösen, zum mindesten am Schluß, zur Befriedigung des schaulustigen Publikums eintreten muß, also auf der Bühne selbst, nicht bloß in der Form seelischer, sondern, dem Geiste der Zeit entsprechend, vielmehr noch körperlicher Qualen. Der liebenswürdige, sanfte Philippe Sidney, der die pastorelle Dichtung der apenninischen und pyrenäischen Halbinsel nach England verpflanzte,

lobt die Verfasser des Gorboduc ausdrücklich, weil sie diese Tradition bewahrt haben.

Es möge gleich hier die Bemerkung einfließen, daß auch Shakespeare, und zwar in ganz hervorragendem Maße, diesen uns in den angedeuteten Werken mit dem erstarrenden Blicke der Gorgone entgegentretenden Grundzug der Vergeltung sich angeeignet, daß kein germanischer Dramatiker mit herberer und gleich starrer Konsequenz das Wort des alten Harfners: „Alle Schuld rächt sich auf Erden" zum obersten Gesetz seiner poetischen Gerechtigkeit zu erheben gewagt hat. Die göttliche Bestätigung dieses Wortes, kraft dessen der Rachestrahl auch das schuldige Haupt des königlichen Verbrechers in zerschmetternden Schlägen trifft, glaubte der britische Sänger in der englischen Geschichte, speziell in der Zeit der unseligen Bürgerkriege, zu finden. Diese mit germanischer Gemüthstiefe und Seelenstärke gewonnene religiöse[6]) und volksmäßige Auffassung des vergeltenden Schicksals, wonach der Frevler an der sittlichen Weltordnung, sei er in Purpur oder in Lumpen gehüllt, der schließlichen Strafe nicht zu entrinnen vermag, und nehme er Flügel der Morgenröthe und bliebe am äußersten Meer, haben wir in der grandiosesten Form, die menschliche Einbildungskraft zu fassen vermag, wie in den Rachetragödien der großen griechischen Tragiker, so auch in den historischen Dramen Shakespeare's, die an jene düstern und großartigen Schöpfungen der tragischen Muse gemahnen.[7]) Ja, in diesen Historien waltet die streng und gerecht abwägende Nemesis der Geschichte selbst ihres furchtbaren Amtes.

Was irgend dazu geholfen hat, die Räder des unheilvollen Bürgerkrieges in Bewegung zu setzen, das wird früher oder später von demselben erfaßt und erbarmungslos zermalmt. Dieser unserer Seele unwiderstehlich mit sich fortreißende wahrhaft tragische Zug, — die schlimme Zeit läßt uns die Schuld des dem Verderben entgegentreibenden Geschlechts als eine mit der Gewalt des antiken Schicksals wirkende, unvermeidliche erscheinen — der den historischen Dramen Shakespeare's überhaupt eignet, drückt sich nicht bloß aus in erschütternden Katastrophen und den Hauptpersonen, sondern auch in Nebenrollen und unbedeutenderen Geschehnissen. An unser banges Ohr schlägt fortwährend das dumpfe Rollen der Donner des Allmächtigen, der da lebt zu strafen und zu rächen, und der die Gewaltigen, die ihre Gewalt mißbrauchen, vom Stuhle stößt und erhebt die Niedrigen. —

Shakespeare ist kein Spinozist, von der Thätigkeit eines imma-

nenten Weltgeistes hat er keine Vorstellung; der pantheistische Standpunkt, für den der Unterschied von gut und böse nur ein relativer ist, existiert für ihn nicht. Mit Recht sagt auch Rümelin in seinen Shakespeare-Studien S. 208: „Für Shakespeare steht das monarchische Recht des Gewissens, die Untrüglichkeit seines Wahrspruchs und dessen einfach dualistische Grundlage außer Frage. Das Gewissen ist wahrhaft 'die Sonne seines Sittentags'; diese Voraussetzung geht durch alle seine Werke, und die gewaltigsten seiner dramatischen Wirkungen ruhen auf ihr."

König Heinrich der Vierte gedenkt auf dem Sterbelager, auf welche durchaus unrechtmäßige Weise er zur Krone gelangt war *(by what by-paths, and indirect crook'd ways)*, und das raubt ihm die Ruhe im Angesichte des Todes, wie sonst den Schlaf. Die Erinnerungen an die schuldbeladene Vergangenheit bezeugen die tiefste psychologische Einsicht des Dichters in die verborgensten Regungen des menschlichen Seelenlebens. Selbst von seinem Sohne befürchtet der Fürst das Aergste — Mord, den Raub der Krone. „Du verbirgst tausend Dolche", sagt er, „in deinen Gedanken". Alles spätere Blutvergießen erscheint ihm nur als eine Folge des ersten Unrechts, der Usurpation. Er giebt seinem Sohne den Rath, „die schwindligen Gemüther mit fremdem Zwist zu beschäftigen, daß Wirken in der Fern', das Angedenken vor'ger Tage banne" (König Heinrich IV. IV, 4). — So sucht denn auch sein Nachfolger, der heldenmüthige Heinrich V., Ehre und Ruhm auf Frankreichs Boden; daheim umlauert auch ihn der im Finstern schleichende Mord und Verrath; denn er ist der Erbe der väterlichen Schuld, und vor der Schlacht bei Azincourt gedenkt er der Blutschuld seines Vaters an dem entthronten Richard II., zählt die frommen Werke auf, die er selber verrichtet oder hat verrichten lassen, um die Schuld zu sühnen, und betet:

O Gott der Schlachten! stähle meine Krieger,
Erfüll' sie nicht mit Furcht, nimm ihnen nun
Den Sinn des Rechnens, wenn der Gegner Zahl
Sie um ihr Herz bringt. — Heute nicht, o Herr,
O heute nicht, gedenke meines Vaters
Vergehn mir nicht, als er die Kron' ergriff!

(König Heinrich V. IV, 22.) —

Von erschütternder Wirkung ist auch die dritte Scene des dritten Aufzuges im König Heinrich VI. 2. Theil, wo wir dem Todeskampfe des von Gewissensqualen gepeinigten Kardinals Beaufort, des Großoheims des Königs, beiwohnen. Der fromme König sagt: „Ach, welch' ein Zeichen ist's vom üblen Leben, wenn man des Todes Näh' so

schrecklich sieht!" und er mildert die unheimliche Spannung der furchtbaren Scene dadurch, daß er für den verruchten Kirchenfürsten seine Liebe aushaucht in die betenden Worte:

> O du, der Himmel ewiger Beweger,
> Wirf einen Gnadenblick auf diesen Wurm!
> O scheuch' den dreist geschäft'gen Feind hinweg,
> Der seine Seele stark belagert hält,
> Und rein'ge seinen Busen von Verzweiflung.

Im Kerker, voll Todesahnungen, sitzt Clarence. Da kommt ihm die Erinnerung an seine früheren Sünden, an Eidbruch und Mord, und er träumt den schrecklichen Traum, der vielleicht an realistischer Furchtbarkeit nur erreicht wird von der Erzählung Ugolino's in den ewigen Eismassen (Dante's Inferno, Canto XXXIII).

Daß die Königsdramen Shakespeare's für die Engländer auch einen hohen patriotischen Gehalt haben, ist unleugbar; Thomas Heywood weist in seiner „Apologie für Schauspiele" (1612) ausdrücklich darauf hin. Marlborough und der große Chatham haben aus ihnen gelernt.[8]) Es ist bekannt, daß unser Goethe sich mehrfach darüber beschwert hat, daß ihm in seiner deutschen Umgebung „das große Staats- und Geschichtsleben abgegangen sei, in dem Shakespeare stand, daß ihm der große Markt eines Volksverkehrs gefehlt habe, der ihn früh an den umfassenden geschichtlichen Weitblick gewöhnt hätte". Und in der That, Shakespeare hatte den unermeßlichen Vortheil, daß für seine Zeitgenossen, die Besieger der Armada, (Anspielung darauf im König Johann III, 4: 1) die kühnen Seefahrer, welche große Perspektiven eröffneten nicht nur für den Aufschwung des nationalen Handels und Seewesens, sondern auch für die Ausbreitung westeuropäischer Gesittung und Bildung über die ganze Erde, die treuen Kämpfer für die glaubensverwandten Holländer und Hugenotten, die Geschichte, welche er dramatisch behandelte, wirklich noch Geschichte war. „Die historischen Ereignisse der Dramen klangen in den Freuden und Schmerzen der Gegenwart, in ihren Gedanken und Gefühlen, in ihren Festen, in ihren Verwickelungen und Schulden noch nach und belebten so das diesem Stile der dramatischen Konzeption nothwendige Detail." Diese Voraussetzungen für ein historisches Trauerspiel, welche Immermann aufgestellt hat, finden sich wunderbar in Shakespeare's Königsdramen erfüllt. Noch stand in London der finstere Tower, der so viele Greuelthaten in seinen Mauern hatte geschehen sehen, noch erblickte man die Londoner Brücke mit ihren Fallgittern, über die der rebellische Hans Cade, „der Hauptmann von Kent", mit

seinem verhetzten Gesindel gestürmt war, die Westminsterhalle, wo die stürmischen Parlamente getagt, die Richard II. und Heinrich VI. entsetzt hatten, die Westminsterabtei, wo Heinrich IV. starb; ja, die Taverne stand noch an derselben Stelle, wo Prinz Heinz und Falstaff einst im „Schweinskopf zu Eastcheap" ihre epikuräischen, wenn auch nicht immer mit attischem Salze gewürzten Zechgelage abgehalten hatten. Dazu kommt noch, daß der Dichter, wie soeben angedeutet, das Glück hatte, in einer der geschichtlich denkwürdigsten Epochen seines Vaterlandes zu leben, und zwar in einer Epoche, deren Schwerpunkt zum größten Teile in London lag, [8]) wo er seine Dramen schrieb. [9]) Der Greuel der Bürgerkriege, welche drei Generationen verschlungen hatten, gedachte man in jener glücklichen Zeit [10]) ohne allzugroßen Schauder, ja, man faßte die blutige Saat derselben allgemein als eine nothwendige Grundlage für die gegenwärtige Blüthe des Staates auf. Der den neueren, aufgeklärteren, menschlicheren und christlicheren Anschauungen mit dem ganzen unbändigen Trotz des mittelalterlichen Feudalismus, *nefandae memoriae*, hartnäckig widerstrebende normannische Adel, dessen heißes Blut auf den Schlachtfeldern von Wakefield, Towton, Tewksbury, Barnet und unter dem Henkerbeile der furienhaften Margarethe, eines Eduard's und Richard's doch allzu reichlich geflossen war, war in jenem schrecklichen Kampfe fast ganz ausgerottet worden, der Rest naturgemäß zur Ohnmacht verurtheilt. Auf dem Throne aber saß die unvergleichlich große Fürstin, die hochgebildete Königin Elisabeth, eine unermüdliche Förderin der Künste und Wissenschaften, zu gleicher Zeit die Enkelin des Grafen von Richmond, der einst den furchtbarsten Sohn des Hauses York auf der Ebene von Bosworth in blutigem Entscheidungskampf bestanden hatte. Wenn wir alle diese Umstände erwägen, besonders den, daß der Dichter in seine Historiendramen, von denen man gesagt hat, daß sie wie die Perser des Aeschylos „voll des Ares" seien, seine von dem stolzesten Nationalbewußtsein erfüllte und für die kriegerisehen Großthaten der Vorfahren und der Zeitgenossen begeisterte Feuerseele goß, so brauchen wir uns nicht darüber zu wundern, daß die Königsdramen schon bei Lebzeiten des Dichters eines großen Bühnenerfolgs sich rühmen konnten, besonders wegen des in denselben vorherrschenden warmen Patriotismus, wie ihn der Bastard vertritt im König Johann mit den Worten:

Dies England lag noch nie und wird auch nie
Zu eines Siegers stolzen Füßen liegen.

Daß aber für das dichterische Gemüth die Größe und der Ruhm

des Vaterlandes von großer Macht ist, das hat Tieck in sehr beredten Worten ausgesprochen. [11])

Es ist ja ein bedauerliches Faktum, daß unsere herrliche deutsche Literatur, die der englischen sonst in jeder Beziehung ebenbürtig zur Seite treten kann, darin derselben entschieden nachsteht, daß sie kein den Shakespeare'schen Königsdramen gleichkommendes vaterländisches Historiendrama zu verzeichnen hat.

Ansätze dazu, Versuche finden sich allerdings. Herder hatte nach dem Vorgange des Helferich Peter Sturz [12]) auf die Tragödienstoffe der deutschen Kaisergeschichte verwiesen und dadurch aufgefordert, „ein Denkmal aus den deutschen Ritterzeiten zu errichten." Der junge Goethe, der „seine Existenz um eine Unendlichkeit erweitert gefühlt hatte durch die Bekanntschaft mit Shakespeare's Histories", kam dieser doppelten Anregung nach und schrieb 1773 seinen Götz von Berlichingen, der ein Bild des sechzehnten Jahrhunderts entwirft, wie es nach dem Urtheil Goedeke's kein Historiker „ideell wahrer, farbenreicher, lebendiger" nach ihm zu schaffen vermocht hat. Es ist aber bekannt, daß der Götz auf der Bühne nie reüssiert hat. Hinter ihm drein ergoß sich dann eine wahre Fluth von historischen Dramen, die insgesammt unter dem Einflusse der englischen Königsdramen stehen. Das größte deutsche Geschichtsdrama hat Schiller durch seinen Wallenstein geschaffen, „das divinatorische Vorbild für Napoleon", dessen aktuelle Wirkung mindestens beweist, wie tief der historisch-politische Blick des gereiften Dichters eindrang. Dennoch sind alle diese Stücke dem deutschen Volke nicht das, was die Shakespeare'schen historischen Dramen dem englischen sind und sein müssen, wir meinen in nationalpolitischer Hinsicht.

In jener traurigen Zeit, als unser Volk in den Ketten des hochmüthigen korsischen Eroberers knirschte, hatte A. W. v. Schlegel am Schlusse seiner 1808 in Wien gehaltenen „Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur" das national-historische Schauspiel auf das wärmste empfohlen. Er sagt: „In diesem Spiegel lasse uns der Dichter schauen, sei es auch zu unserm tiefen Schamerröthen, was die Deutschen vor Alters waren, und was sie wieder werden sollen. Er legt es uns an's Herz, daß wir Deutsche, wenn wir die Lehren der Geschichte nicht besser bedächten als bisher, in Gefahr ständen, ganz aus der Reihe der selbstständigen Völker zu verschwinden." Heinrich von Kleist schrieb denn auch 1809 ein Schauspiel: „Die Hermannsschlacht", welches ein klares Spiegelbild der jämmer-

lichen Zerrissenheit Deutschlands entrollte, ein lautes Zeugniß echt vaterländischer Gesinnung ablegte und ein Appell war an das gesunkene Geschlecht, zur befreienden That sich aufzuraffen. Auch Ludwig Tieck,[13]) dessen Nationalgefühl durch die Freiheitskriege angefacht war, „über dessen Befähigung und poetische Kraft zu solchem Werk Solger sich liebevoll getäuscht hat,“ fühlte sich zur Abfassung vaterländischer Dramen angeregt; doch „seiner Poesie, die in allem andern so reich und herrlich ausgestattet ist, fehlt dazu“, wie Fr. Vischer [14]) sagt, „der Charakter, der Mann“. Auch der überaus fruchtbare Ernst Raupach, der vor Jahren einen öffentlichen Aufruf in die Welt schickte, um Mitarbeiter zu gewinnen an dem großen Werke, die deutsche Geschichte in hundert Dramen zu bearbeiten, hatte die Schwierigkeiten, einen Cyklus historischer Dramen des heiligen römischen Reiches deutscher Nation abzufassen, doch gewaltig unterschätzt und ist mit seinen sechzehn Hohenstaufentragödien gänzlich gescheitert. Grabbe's Hohenstaufentragödien: Barbarossa und Kaiser Heinrich VI., sind bis heutigen Tages beharrlich von der deutschen Bühne ausgeschlossen worden, ob mit Recht oder Unrecht, bleibe hier unerörtert. Der unglückliche Dichter wollte den Barbarossa lieber gemacht haben, als den Götz nebst Shakespeare's sämmtlichen historischen Stücken. (Vergl. Grabbe's sämmtl. Werke IV, S. 439.) Auch Uhland und allen Späteren ist es nicht geglückt, etwas Besseres, Bedeutenderes in dieser Beziehung zu schaffen. Wie kann man diese immerhin auffallende Thatsache erklären? Unseres Bedünkens trifft Vilmar [15]) das Richtige, wenn er sagt: „Zu vaterländischen Schauspielen gehört vor allem eine unbefangene, großartige Auffassung der historischen Verhältnisse; es gehört aber dazu auch Liebe zu diesem Gegenstande, wie sie ein Shakespeare, ein Lessing, ein Goethe, ein Schiller hatten; es gehört endlich dazu, daß man selbst etwas, nicht allein äußerlich, sondern innerlich erlebt und zwar mit dem Besten und Edelsten der Nation zusammen erlebt habe. Man hat früherhin gemeint, es habe unserer Zeit eine Veranlassung zu solchen Erlebnissen und Erfahrungen gefehlt; es haben jedoch die politischen Ereignisse der letzten fünfzehn Jahre einen irgend merklichen Fortschritt im Drama nicht znr Folge gehabt.“

Auch die historischen Schauspiele, welche einzelne Volksmänner unseres Vaterlandes, wie Luther, Hutten, Sickingen, Andreas Hofer u. a. auf die Bühne brachten, haben keine Erfolge zu verzeichnen gehabt. Zacharias Werner, „der excentrische und unklare Vater der Schicksalstragödie“ mit ihrem hohlen Pathos schrieb einst: „Die Weihe der Kraft“,

worin Dr. Luther ein wahrer Phrasenheld ist, so daß Jean Paul in seiner eigenthümlichen Ausdrucksweise dieses Stück einen „zerflossenen Fratzenschatten" genannt hat. Dagegen haben in den letzten Jahren drei ernste Männer es sich angelegen sein lassen, den trotz Professor Janssen in Frankfurt größten religiösen und ethischen Genius, den Deutschland hervorzubringen von Gott gewürdigt worden ist, dem deutschen Volke auf der Bühne vorzuführen. Otto Devrient verfaßte nach staunenswerthen theologischen und historischen Studien: „Luther, ein historisches Charakterbild"; Hans Herrig: „Luther, ein kirchliches Festspiel"; [16]) Trümpelmann ein Festspiel: „Luther und seine Zeit." Diese Stücke sind in vielen Städten unseres Vaterlandes mit beispiellosem Erfolge aufgeführt worden.

Ob die dramatische Darstellung unserer nationalen Geschichte uns noch vorbehalten ist, läßt sich nicht sagen; in Frankreich hat bekanntlich die romantische Schule im neunzehnten Jahrhunderte dem nationalhistorischen Drama reiche Pflege angedeihen lassen; doch laufen dabei auch eine Menge historischer Spektakelstücke, die bald vom *petit corporal*, bald von republikanischen Helden handeln, mit unter.

Nach dieser Digression wenden wir uns zu der zugestandener Maßen bedeutendsten unter allen Historien Shakespeare's, zu Richard III. Dieses Drama bildet den Schlußstein des imposanten Historienbaues, ist aber an und für sich ein gewaltiges Ganze, nicht nur durch die geschlossene großartige Komposition, sondern vornehmlich durch die schneidige Charakteristik, namentlich der prägnanten Individualität des Helden der Tragödie.

Ueber die Zeit der Abfassung dieses Trauerspiels herrscht bis heute noch keine völlige Uebereinstimmung. W. König [17]) setzt sie in die Zeit von 1591—92, Malone in das Jahr 1593, Chalmers, 1596, Drake und Fleay, 1595; Delius neigt sich Malone zu und will das Stück „schwerlich viel später" angesetzt wissen, da es von Francis Meres in seinem im Jahre 1598 erschienenen und für die Chronologie der Werke Shakespeare's so wichtigen Buche: *Palladis Tamia, Wits Treasury; being the Second Part of Wits Commonwealth* (London), das ein Verzeichniß der Dramen des Dichters enthält, welche bis zu dem genannten Zeitpunkte bereits im Druck vorlagen, unter Shakespeare's Tragödien an zweiter Stelle erwähnt wird, während er des offenbar Richard vorausgehenden Heinrich VI. keine Erwähnung thut. [18]) Karl Elze [19]) konstatiert, daß 1587 drei Quartos, sämmtlich ohne des Dichters Namen erschienen seien, unter diesen auch Richard III. und zwar unter folgendem Titel:

The Tragedy of King Richard the Third. Containing, His treacherous plots against his brother Clarence: the pittiefull murther of his innocent nephewes: his tyrannicall usurpation: with the whole course of his detested life, and most deserved death. As it hath beene lately Acted by the Right honourable the Lord Chamberlaine his servants. At London, Printed by Valentine Sims, for Andrew Wise, dwelling in Paules Churchyard, at the signe of the Angell. (1597, 47 Bl.)

Exemplare hiervon befinden sich in der Bodleiana und in Capell's Collection. Der Name des Dichters wurde erst im nächsten Jahre auf der zweiten Quarto (gleicher Verlag, doch anderer Drucker) hinzugefügt. Die folgenden Quartos (bis zu der im Jahre 1623 erschienenen Folio, der Gesammtausgabe der Dramen des Dichters, welche unter dem Titel veröffentlicht wurde: *Mr. William Shaksperes Comedies, Histories and Tragedies. Published according to the Two Originall Copies. London, Printed by Isaac Jaggard and Edward Blount 1623*, der weitere Ausgaben 1632, 1664 uud 1685 nachfolgten) erschienen an der Zahl sieben und zwar in den Jahren 1597, 1598, 1602, 1605, 1619 und 1622, sind aber fälschlich als *newly augmented* bezeichnet. Malone hielt den Quarto-Text für den besseren, Steevens und neuerdings Delius erklären sich zu Gunsten der Folio. Der berühmte Shakespeare-Lexikograph Alexander Schmidt [20]) vertritt die Ansicht, daß die Quartos aus Theater-Nachschriften entstanden seien, nicht aus Abschriften des Original-Manuskriptes — wie denn schon die Vorrede der ersten Folio-Ausgabe die sämtlichen Quarto-Ausgaben als *stolen and surreptitious copies* bezeichnet. Doch ist schon die Quarto-Ausgabe von 1597 bedeutend sorgfältiger revidiert, so daß die Abweichungen zwischen Quarto und Folio selten werden, wie dies Delius ausführt. [21]) Keineswegs aber rühren diese Verbesserungen von Shakespeare selber her; denn die Folio-Editoren erwähnen ausdrücklich, daß sich in des Dichters Manuskript kein ausgestrichenes Wort gefunden habe. [22]) Es kann also jetzt als ausgemacht gelten, daß die Folio-Ausgaben den eigentlichen Text enthalten, wie er handschriftlich in Shakespeare's Theaterbibliothek aufbewahrt wurde. [23]) Soviel über Ausgabe und Text. Wir wenden uns zu dem Stoffe.

Daß Shakespeare ein in ziemlich hohem Ansehen stehendes Theater schon vorfand, haben wir schon oben mitgeteilt. Die Behauptung John Dryden's, des Dichters und Kunstrichters der Restaurationsperiode, daß er (Shakespeare) die Bühne „bei uns geschaffen“

habe, welche sich in der Widmung von dessen Juvenal-Uebersetzung vom Jahre 1692 findet, ist mithin nicht stichhaltig und schon längst von Gerstenberg, Tieck u. a. widerlegt worden. Aber auch bezüglich der Auswahl seines Stoffes verfuhr Shakespeare nach seiner Art unbekümmert darum, daß ein anderer denselben schon bearbeitet hatte. So haben wir denn auch den dritten Richard in mehreren dramatischen Behandlungen.[24]) 1579 wurde nämlich in St. John's College zu Cambridge von den Studenten ein lateinischer *Richardus Tertius* von Dr. Legge mit Beifall aufgeführt,[25]) und ein englisches Trauerspiel gleichen Inhalts erschien 1594 unter dem Titel:

The True Tragedie of Richard the Third: Wherein is showne the death of Edward the fourth, with the smothering of the two young Princes in the Tower. With a lamentable ende of Shore's wife, an example for all wicked women. And lastly, the conjunction and joyning of the two noble Houses, Lancaster and Yorke. As it was playd by the Queene's Majesties Players. London, printed by Thomas Creede, and are to be sold by William Barley etc. 1594.

Beide Werke wurden von Baron Field für die englische Shakespeare-Gesellschaft (1844) herausgegeben. Ob Shakespeare dieses Stück überhaupt gekannt hat, läßt sich nicht erweisen.[26]) Collier sagt darüber: « *We cannot trace any resemblance but such as were probably purely accidental* (Benutzung gleicher Geschichtsquellen) *and are merelyt rivial.*» Ebenso urtheilt Halliwell. Doch selbst der Shakespeare'sche Richard sollte noch keinen dramatischen Abschluß dieses Stoffes bedeuten; denn im Jahre 1602, also noch bei Lebzeiten des Dichters, erhielt Ben Jonson von Henslowe einen Vorschuß von zehn Pfund für ein Drama Richard Crookback, das er schreiben sollte und wollte, um seinem Freunde Konkurrenz zu machen.[27]) Außerdem haben wir noch eines im Jahre 1614 veröffentlichten Gedichts: *The Ghost of Richard the Third,* zu gedenken, welches nach seinem vollen Titel das bis dahin in Chroniken, Dramen oder Gedichten Dargestellte stofflich überbieten sollte. Oechelhäuser vermuthet, daß Christopher Brooke der Verfasser ist; Collier wird in seiner Vorrede zu dem 1844 veranstalteten *Reprint* des *Ghost of Richard* durch die beiden ersten Strophen in der zweiten Abtheilung des Gedichtes, welche von einem Dichter sprechen,

That writ my storie on the Muse's hill
And with my actions dignified his pen,

auf Shakespeare als Verfasser zu schließen veranlaßt.[28]) Endlich sei

noch auf eine Bühnenbearbeitung des Shakespeare'schen Trauerspiels verwiesen, welche der Schauspieler und Poeta laureatus Georg's II. im Jahre 1700 besorgt hat. Die englischen Kritiker des vorigen Jahrhunderts, Steevens, Malone, Johnson, denen Friedrich Vischer[29] die Fähigkeit überhaupt abspricht, ein gesundes Urtheil in Sachen der Kunst abzugeben, woran gewiß ihre verkehrte französische Geschmacksrichtung schuld war, wissen dies Stück nicht genug zu rühmen, das Hazlitt[30] als ein *patchwork,* als *a disgrace to the English stage* bezeichnet hat. Cibber strich in seiner Bühnenbearbeitung die Erzählung von Clarence's Traum, sein Gespräch mit den Mördern, also die ganze vierte Scene des ersten Aufzuges, das Gespräch der greisen Herzogin von York mit den Kindern des Ermordeten (II, 2), die für die Zeichnung der historischen Situation so höchst interessante Unterhaltung der Bürger (II, 3); die hochpoetische Rolle der Margarethe wurde gleichfalls ausgemerzt u. s. w.

In neuerer Zeit haben Dingelstedt und Eduard Devrient, denen sich der geistreiche Shakespeare-Kenner Fr. von Bodenstedt zugesellt hat, Bühnenbearbeitungen Shakespeare'scher Stücke herausgegeben; unter den Historien befindet sich auch unser Stück, Richard III.[31] Bekanntlich fand im Jahre 1864 in Weimar eine Gesammtdarstellung der Historien bei Gelegenheit der Shakespeare-Jubelfeier statt. Die geschichtliche Großartigkeit und die poetische Fülle dieser Stücke bewirkte bei dem gebildeten Publikum eine nachhaltige Begeisterung.[32]

Wir wenden uns zu den Quellen. Oben ist schon angedeutet worden, daß der englische Dramatiker den geschichtlichen Stoff zu sehr geringem Theile aus der 1548 erschienenen Hall'schen, fast ganz aus der 1577 veröffentlichten Holinshed'schen Chronik geschöpft hat, die ihrerseits nach Pauli's Urtheil nichts ist als eine kritiklose Kompilation älterer Chronisten und Monographen. Als interessant verdient die Thatsache hervorgehoben zu werden, daß Holinshed uns eine doppelte Darstellung des Charakters Richard's giebt; denn er verläßt vom Tode Eduard's IV. an seine bisherigen Quellen und legt das in lateinischer Sprache etwa 24 Jahre nach Richard's Tode geschriebene Geschichtswerk des Sir Thomas More zu Grunde,[33] das, obschon neben der Chronik von Croyland und Fabyan eine der wichtigsten Quellen zur Geschichte Richard's, natürlich keinerlei Anspruch auf Wissenschaftlichkeit erheben kann.[34] Nach Oechelhäuser empfing More seine Mittheilungen vom Kardinal Morton, der als Bischof von Ely im Drama vorkommt und, wie geschichtlich feststeht, einer der thätigsten Verschwörer zum Sturze Richard's war. Die lancastri-

sche Neigung More's und seine Animosität gegen Richard stehen außer allem Zweifel.[35]) Shakespeare zeichnet sodann den traditionellen Richard, sowie er sich im Volksbewußtsein festgesetzt hatte, gewiß nicht zum Vortheil seines Helden. Er betrachtete die Geschichte, nach dem Freytagschen Ausdrucke, nur „als den Rahmen, in welchen er seine glänzenden Farben, die geheimsten Offenbarungen der Menschennatur hineinmalt". Die einfachen, treuherzigen chronikalischen Berichte, die er mit dichterischer Autonomie behaglich spielend, je nach Eingabe seines intuitiven Kunstsinns veränderte, behandelte er lediglich als rohen Stoff.

Daß der Dichter überhaupt ein Recht habe, die Fakta zu modifizieren, wird fast ohne Widerspruch zugestanden.[36]) Lessing, „der seine Gedanken unter der Feder reif werden ließ", macht im 23. Stücke der Hamburgischen Dramaturgie zu den im 19. Stücke von der Freiheit des Dichters der Geschichte gegenüber aufgestellten Sätzen die nothwendige Einschränkung, daß der Dichter die von ihm veränderten Fakta nicht in Widerspruch setzen dürfe mit dem Charakter des Helden. Jedoch gelingt es ihm nicht recht, uns davon zu überzeugen, daß die geschichtlichen Charaktere eine größere Heiligkeit und Unantastbarkeit verdienen als die geschichtlichen Thatsachen. Ein näheres Eingehen auf diese interessante Frage müssen wir uns leider versagen und uns damit begnügen, die drei Forderungen aufzustellen, die wir an jeden historischen Dramatiker zu stellen berechtigt sind, und die Shakespeare in dem glänzenden Drama, das uns gleich beschäftigen wird, erfüllt.

Der Dichter darf zunächst, auch wenn er, wie Schiller in seiner Abhandlung „Ueber die tragische Kunst" fordert, die historische Wahrheit den Gesetzen der Dichtkunst, d. h. dem strengen Gesetze der Naturwahrheit (welche er, im Gegensatz zu der historischen, die poetische Wahrheit nennt) unterordnet, und es beschränkte Begriffe von der tragischen Kunst verriethe, den Dichter vor das Tribunal der Geschichte zu ziehen, doch auch den Geist der Geschichte nicht geradezu verfälschen,[37]) wenn er den Stoff, um die geschichtlichen Charaktere dramatisch wirksam zu machen, auch noch so sehr umgestalten darf. Daß Shakespeare im großen Ganzen die geschichtliche Treue auch im Interesse der poetischen Wahrheit gewahrt hat, dürfte unzweifelhaft sein, auch wenn man ihm so und so viele Inkorrektheiten im historischen Detail mit allzu pedantischer Altklugheit nachrechnet und zur Last legt.

Der historische Tragiker muß zweitens unser sittliches Gefühl

befriedigen, was der Historiker, dessen Griffel auch unverdiente, schreckliche Verhängnisse berichten muß, welche sich mit unserm sittlichen Gefühl in Widerspruch setzen, ja dasselbe empören, nicht immer zu leisten vermag. Auch dem religiös gestimmten Gemüthe bietet der Weltlauf im Großen (wo oft die deutlichen Proben der Regel, nach welcher wir zwischen Uebel und Schuld ein organisches Verhältniß von Grund und Folge gesetzt fordern müssen, umgeben sind von einem undurchsichtigen Gewebe gerade entgegengesetzter Fälle) als auch die Erfahrung des täglichen Lebens im Kleinen, doch auch der Schwierigkeiten nicht wenige, die sich dem Glauben an das Walten einer göttlichen Gerechtigkeit entgegenthürmen. Deshalb verlangt Lessing im 79. Stücke, daß sich der Dichter von der Geschichte losreiße, wenn blindes Geschick und Grausamkeit im Drama allzu verletzend für unser Gefühl zu walten scheinen. „Was auch geschieht, es wird seinen guten Grund in dem ewigen, unendlichen Zusammenhange aller Dinge haben. In diesem ist Weisheit und Güte, was uns in den wenigen Gliedern, die der Dichter herausnimmt, blindes Geschick und Grausamkeit scheint. Aus diesen wenigen Gliedern sollte der Dichter ein Ganzes machen, das völlig sich rundet, wo Eins aus dem Andern sich völlig erklärt, wo keine Schwierigkeit aufstößt, derentwegen wir die Befriedigung nicht in seinem Plane finden, sondern sie außer ihm in dem allgemeinen Plane der Dinge suchen müssen; das Ganze dieses sterblichen Schöpfers sollte ein Schattenriß von dem Ganzen des ewigen Schöpfers sein; sollte uns an den Gedanken gewöhnen, wie sich in ihm alles zum Besten auflöse, werde es auch in jenem geschehen u. s. w.“ Verfährt aber der Tragiker demgemäß, so wird er nicht nur, um mit G. Freytag zu reden, „die idealen Forderungen erfüllen, welche Gemüth und Urtheil gegenüber den Ereignissen der Wirklichkeit erheben“; sondern er stärkt uns auch in der Ueberzeugung, daß die Menschheit den ihr von Anfang gesetzten Zweck verwirklichen werde, ohne den uns das Dasein als ganz und gar widersinnig erscheinen müßte. So schützen wir unser Mark vor der Austrocknung durch die versengende Glut des Sciroccos der Ueberkultur, des Pessimismus à la Schopenhauer-Hartmann, der das erhabene Schauspiel der Weltgeschichte mit einer Farce endigen läßt und nichts zu bieten weiß, als die traurige Perspektive eines Nirwana, in dem alles ohne Unterschied traumlos schlummert, wonach die pessimistischen Philosophen, welche doch das Bewußtsein des Elendes, die Einsicht in die illusorische Beschaffenheit der Güter des Lebens zu steigern sich befleißigen, um sich aus

dem „wahnwitzigen Carneval des Daseins“ zu retten, mit noch heftigerer Sehnsucht verlangen würden, wären sie nicht inkonsequent genug, an dieses Leben ausschließlich den eudämonistischen Maßstab anzulegen. — Doch wie einst der Philosoph Hegesias in Alexandria unter Ptolemäus Lagi den Tod als Befreiungsmittel von diesem elenden Erdenleben in so verführerischer Weise pries, daß viele seiner Zuhörer sich tödteten, und der König die Vorträge verbot, so vertheidigt unter uns neuerdings der bekannte Berliner Professor Friedrich Paulsen den Selbstmord (System der Ethik, S. 463 ff.). — Führt uns der Dichter das Walten der göttlichen Gerechtigkeit auf „den Brettern, die die Welt bedeuten“ vor, so ist das ein wirksames Mittel gegen pessimistische Geistesverödung und Mattherzigkeit. Mit Recht sagt daher Lambeck: .... „In der Erscheinung göttlicher Gerechtigkeit bezeugt sich uns die Thatsache, daß es etwas Höheres giebt als das bloße Sein, daß der Stoff dem Gedanken unterthan ist, und nur gesetzt, den absoluten Zweck der Welt zu realisieren. Wenn wir sehen, wie menschliche Willkür unterliegt und das Böse nur dazu dient, dem Guten den Weg zu bereiten, so erheben wir uns zu der beseligenden Hoffnung, daß, wie hier auf engem Raume, so auch werde in der ganzen Weltentwickelung das Vernünftige den Sieg erringen“. [38])

Endlich müssen wir drittens an den historischen Dramatiker die Anforderung stellen, daß er uns keine dialogisierte Geschichte gebe (wir wollen unsere Geschichtskenntnisse nicht durch ihn bereichern), sondern daß er uns in die geheimnißvollen Tiefen des Menschengeistes einführe, der in der Geschichte zur Bethätigung, Entwickelung und Ausgestaltung kommt. „Wir verlangen von der tragischen Kunst Offenbarungen des Menschengeistes, wie sie nur in geweihten und erhöhten Augenblicken sich unserm Auge erschließen. Je mehr sie das thut, je reichlicher und voller giebt sie uns Wahrheit.“ [39]) Und wenn die geschichtliche Forschung niemals das erreicht, zu dem das, was der Held thut und schafft, nach dem geistvollen Ausdrucke Droysen's, „nur die Peripherie ist, nur Stücke der Peripherie, von denen uns in der Ueberlieferung nur Fragmente enthalten sind“ (Droysen, Gesch. Alexander d. Gr. 3. Aufl. 1880, S. 173), so soll uns also der Dramatiker das innerste Wesen seiner Persönlichkeiten aufschließen, so daß wir, nachdem unser nachschaffender Sinn angeregt worden ist, und aus dem, was der Dichter oft nur mit wenigen Worten anzudeuten braucht, ein „reich ausgestattetes Bild herausgewachsen ist, in welchem wir eine Fülle von charakteristischem

Leben empfinden",[40]) mit den Worten der Gertrud, die ihrem Gatten seine Sorgen und Hoffnungen von der Stirne abliest, sagen können:

Mein Innerstes
Kehrst du an's Licht des Tages mir entgegen,
Und was ich mir zu denken still verbot,
Du sprichst's mit leichter Zunge kecklich aus.[41])

Sind die historischen oder chronikalischen Dramen von Shakespeare geschaffen worden als ein großes dramatisiertes Nationalepos, unter dessen einzelnen Stücken also eine vom Dichter beabsichtigte, bewußte Einheit bestände, die nicht zu deuten sei aus dem Umstande, daß darin ein innerlich zusammenhängender Zeitraum der englischen Geschichte behandelt würde oder ihre Erklärung fände in der Entlehnung des gesammten historischen Materials aus derselben Quelle, der Holinshed'schen Chronik? Ulrici[42]) erblickt in den genannten Dramen einen in sich abgeschlossenen Cyklus. Er rühmt dem Shakespeare nach, „er habe zuerst das wahre Wesen des historischen Dramas, die Nothwendigkeit seiner cyklischen Beschaffenheit erkannt und in mustergiltiger Form zu verwirklichen gesucht." Es gelingt jedoch dem verdienten Shakespeare-Forscher nicht recht, in dem alle Königsdramen umfassenden „einzigen Drama" Einheit der Handlung und dramatischen Struktur nachzuweisen, ohne der außerordentlichen Grundverschiedenheit der rein poetischen Motive zu gedenken, die in den „beiden Tetralogien"[43]) wirksam sind. A. W. v. Schlegel, der so lange Jahre mit glänzendem Erfolge die Führerschaft der ästhetischen Shakespeare-Kritik inne hatte, der unübertroffene Uebersetzer der Königsdramen, hat unsers Erachtens in dieser Frage das treffendste Wort gesprochen, wenn er diese Historien als eine „dramatische Epopöe" bezeichnet hat. Die dramatische Konzentrierung läßt in der That in den Historien, aber am wenigsten in Richard III., zu wünschen übrig und an ihrer Stelle haben wir zuweilen epische Breite und Weitschweifigkeit. Der ungeheuere Stoff (die dargestellte Epoche umfaßt nahezu hundert Jahre) machte die strenge Einheit der Handlung zu einer Unmöglichkeit; dafür haben wir aber die Einheit des politisch-nationalen Gedankens und die der sittlichen Vergeltungsidee.

Die Historien, dieses Riesentrauerspiel oder, wie es Ulrici bezeichnet, diese fünfaktige Tragödie, stellen jene wichtige Periode der englischen Geschichte dar, in welcher der mittelalterliche Feudalstaat unter furchtbaren inneren Zerrüttungen zusammenbrach, wo das monarchische Prinzip über den Feudalismus siegte, und das Gemeinwesen

eine ganz neugestaltete Verfassung erhalten sollte. Diese blutige Zeit, in der, um mit den Worten Albanien's an Goneril zu reden, „die Menschheit zum Würger an sich selbst ward,“ grub sich unauslöschlich in das Gedächtniß der folgenden Geschlechter, so daß der Dichter, namentlich bei der Konzeption des Hauptcharakters unsres Stückes, zum Theil auch unter dem Einflusse dieser volksthümlichen Tradition stand.

Wir sehen hier von den übrigen Historien ab und betrachten nur diejenigen Dramen, welche uns den Kampf der Rosen, der beiden feindlichen Häuser Lancaster und York, darstellen. Es ist schon oben bemerkt worden, daß Shakespeare die Ueberlieferung der altenglischen Bühne festhielt und in den Fußstapfen Marlowe's wandelte, insofern er dieses Ringen der beiden Geschlechter um die Königsherrschaft als Rachetragödie dargestellt hat, doch so, daß alles, wie Lessing im 73. Stücke der Hamburger Dramaturgie sich ausdrückt, „nach den großen Maßen des historischen Schauspieles zugeschnitten ist, das sich zu der Tragödie französischen Geschmacks etwa verhält wie ein weitläufiges Freskogemälde gegen ein Miniaturbildchen für einen Ring.“ Hier haben wir königliche Geschlechter, zwischen denen der Geist unbezähmbarer Ehrsucht und unersättlicher Rachgier in unheimlichster Gestalt entfesselt ist; der Kampfpreis ist die Krone; beide sich auf Tod und Leben befehdenden Parteien zählen die herrlichsten Helden aus den normannischen Adelsgeschlechtern zu ihren Vorkämpfern; das Volk allerdings steht fast ganz abseits, unthätig und stumm.[44]) Diese Kämpfe bilden die historische Grundlage für die beiden letzten Theile von Heinrich VI. und Richard III. Wenn schon der zweite und dritte Theil des erstgenannten Schauspiels im Gegensatz zu dem ersten Theil desselben die unverkennbaren Züge der Meisterhand tragen, und der Dichter hier auch „über den wüst dahin stürmenden Titanen den Platz des olympischen Herrschers behauptet, in reiner unzugänglicher Höhe, gewillt und im Stande, den Frevler zu zerschmettern, sobald sein Toben sich gegen die sittliche Weltordnung wendet,“ so ist doch Richard III. das bedeutsamste dieser Dramen, das mit tragischen Motiven geradezu gesättigte Trauerspiel ein großartiges architektonisches Meisterwerk, das unstreitig zu dem Machtvollsten gehört, was die dramatische Kunst je geschaffen. Selbst Rümelin[45]) nennt das Stück „eine glänzende Ausnahme,“ und in der That an Macht und Ursprünglichkeit ist es fast unvergleichlich. Freytag rühmt die Tragödie als „Muster eines festen Baus“. Bei Besprechung der Abfassungszeit haben wir schon erwähnt, daß

Richard III. den Markstein bildet zwischen den Jugendarbeiten des Dichters und den unsterblichen Werken der Glanzperiode. Schon zu des Autors Lebzeiten wurde das Stück mit dem größten Bühnenerfolg, besonders durch die Darstellung der Rolle Richard's durch den genialen Schauspieler Burbadge, der mit Shakespeare befreundet war, aufgeführt; die Rolle des trotz seiner abstoßenden Bosheit fesselnden Helden, des gigantischen Bösewichts, ist eine Lieblingsrolle englischer und deutscher Schauspieler bis auf diesen Tag geblieben. Da Benedix[46]) und selbst Rümelin[47]) (über dessen Kritik Fr. Vischer[48]) sich dahin ausspricht, daß er sagt: „Alle echte Deutung beruht auf Gesundheit der ersten Aufnahme in Anschauung und Gefühl. Rümelin nennt allerdings Richard III. eine glänzende Ausnahme unter Shakespeare's Historien, geht aber mit solcher Schärfe vor, daß vom Glanz nichts übrig bleibt“ —) die „Shakespearomanie“ aus großer Verehrung für Schiller und Goethe bekämpfen, auch wohl um das von den Romantikern an den letzteren begangene Unrecht Shakespeare entgelten zu lassen, so möchte es angezeigt sein, gerade über dieses Stück das Urtheil der beiden Koryphäen unsrer deutschen Literatur zu hören.

Schiller schreibt: „Ich las in diesen Tagen die Shakespeare'schen Stücke, die den Krieg der zwei Rosen abhandeln, die mich nun, nach Beendigung Richard's III. mit einem wahren Staunen erfüllen. Es ist dieses letzte Stück eine der erhabensten Tragödien, die ich kenne, und ich wüßte in diesem Augenblicke nicht, ob selbst ein andres ihm den Rang streitig machen kann. Die großen Schicksale, ausgesponnen in den vorhergehenden Stücken, sind darin auf eine wahrhaft große Weise geordnet, und nach den erhabensten Ideen stellen sie sich neben einander. Alles ist darin energisch und groß. Eine hohe Nemesis waltet durch das Stück in allen Gestalten; man kommt nicht aus dieser Empfindung heraus von Anfang bis zu Ende.“[49])

Goethe aber schreibt im „Wilhelm Meister“ folgende schwungvolle Worte seiner köstlichen Prosa über des Briten historische Dramen: „Ich erinnere mich nicht, daß ein Buch, ein Mensch oder irgend eine Begebenheit des Lebens so große Wirkungen auf mich hervorgebracht hätten, als Shakespeare's Stücke. Sie scheinen ein Werk eines himmlischen Genius zu sein, der sich den Menschen nähert, um sie mit sich selbst auf die gelindeste Weise bekannt zu machen. Es sind keine Gedichte. Man glaubt vor den aufgeschlagenen ungeheuern Büchern des Schicksals zu stehen, in denen der Sturmwind des bewegtesten Lebens saust und sie mit Gewalt rasch hin und wieder blättert.“

Grundlegung des Charakters.

Richard tritt uns zuerst im zweiten Theile von Heinrich VI. entgegen. Sein alter Vater York, in dem eine leidenschaftliche Herrschbegierde brennt (vgl. A. I, 1), und der „die Krone fordern will, sobald er Zeit ersieht,“ ist mit einem siegreichen Heere aus Irland zurückgekommen, wo er den Aufstand der irischen Kerns mit starker Faust niedergeworfen hat. Als er sich nach der rebellischen Insel einschiffte, hatte er zuvor Sorge getragen, in England selbst Empörung zn erregen, um dann bei dem ausbrechenden Sturm seine hohen Ziele zu verfolgen und nicht zu rasten noch zu ruhen:

Bis auf dem Haupte mir der goldne Reif,
So wie der hehren Sonne klare Strahlen,
Die Wuth des tollerzeugten Wirbels stillt. (III, 1.)

Aber der Aufstand des Hans Cade war gescheitert. York zögert gleichwohl, sein Heer zu entlassen, er kann nicht *change misdoubt to resolution.*

So kommt von Irland York, sein Recht zu fordern,
Von Heinrich's schwachem Haupt die Kron' zu reißen,
Schallt, Glocken, laut! Brennt, Freudenfeuer, hell,
Um Englands echten König zu empfangen.

Buckingham erscheint im Namen des Königs, um nach der Ursache der Truppenanhäufungen zu forschen, und ganz der Geschichte gemäß, die uns berichtet, daß York bei allen seinen rebellischen Unternehmungen gegen den Herrscher demselben treu und ergeben zu sein unaufhörlich behauptete, sagt der hochstrebende Mann, sobald als er den Abgesandten erblickt: „Ich muß heucheln“. Doch bei den bittern und herrischen Worten des letztern, der ihm gegenüber von Vasallentreue und Unterthanengehorsam spricht, geräth York's Blut in Wallung, er möchte gleich Ajax dem Telamonier seine Wuth kühlen, sei es auch nur an Schafen und an Ochsen. Schließlich giebt er vor, das Heer nur nicht entlassen zu haben, um die Verbannung des „Verräthers“ Somerset durchzusetzen. Als ihm Buckingham nunmehr versichert, der Herzog säße schon gefangen im Tower, da läßt York seine ehrgeizigen Pläne vorläufig fallen und will mit der Ausführung derselben warten, „bis Heinrich schwächer und er selber stärker ist;“ so sehr befriedigt ihn scheinbar die Kunde von der Ungnade, in die sein Todfeind gefallen ist. In Wahrheit jedoch haben wir hier nur den vom Dichter dargestellten innern Gegensatz in York's Wesen. Es geht durch dasselbe, — in diametralem Gegensatz zu seinem ihm

fast ganz kongenialen Sohn Richard — ein Unverhältniß zwischen Wollen und Können oder Vollbringen, wie schon Goethe bemerkt hat. Von der Rechtmäßigkeit seiner Thronansprüche ist er völlig überzeugt (vgl. Heinrich VI. 2. Th., II, 2. — wo er den Nevils seine Rechte an die Krone historisch-genetisch darlegt), doch seine zaudernde Unentschlossenheit, aus der seine thatkräftigeren Söhne ihn aufrütteln müssen, verdirbt immer alles wieder. — York begiebt sich mit Buckingham in das Zelt des Königs. Als er hier aber den „Verräther" mit der Königin erscheinen sieht, wirft er dem schwachen Fürsten Falschheit vor und läßt, von Zorn übermannt, seine redegewandte Zunge die tiefverborgenen Gedanken seines Herzens zügellos entfesseln:

Ich nannte König dich? Du bist kein König,
Nicht fähig eine Menge zu beherrschen,
Der nicht Verräther zähmen kann noch darf.
Dies Haupt da steht zu einer Krone nicht;
Den Pilgerstab mag fassen deine Hand,
Und nicht ein würdig Fürstenszepter schmücken.
Dies Gold da müßte meine Brau'n umgürten,
Deß Dräun und Lächeln, wie Achilles' Speer,
Durch seinen Wechsel tödten kann und heilen.
Die Hand hier kann empor das Szepter tragen
Und bindendes Gesetz damit vollstrecken.
Gieb Raum! Bei Gott, du sollst nicht mehr beherrschen
Den, so der Himmel dir zum Herrscher schuf.

Kaum aber hat York der traditionellen Feindschaft seines Hauses gegen die regierende Linie dem schwachen Vertreter der letztern gegenüber einen so trotzig herausfordernden Ausdruck gegeben, als er von Somerset seinerseits für einen Erzverräther erklärt wird und verhaftet werden soll. Da läßt York seine Söhne Eduard und Richard rufen, daß sie für ihn Bürgschaft leisten. „Wollt ihr nicht, Söhne?" fragt er. Eduard antwortet: „Wenn unser Wort was gilt, gern, edler Vater;" — aber Richard spricht die stolzen, ja drohenden Worte: „Und gilt es nicht, so sollen's unsre Waffen." Die Waffen sollen es denn auch entscheiden. Bei St. Albans treffen die feindlichen Heere aufeinander. Der „auf Hoheit oder Tod entschlossene" York hat nach der gewonnenen Schlacht Grund, mit seinen Söhnen zufrieden zu sein; besonders hat Richard sich hervorgethan: dreimal hat er den greisen Parteigänger seines Hauses, Salisbury, herausgehauen und ihm auf ein Pferd geholfen; den alten Feind seines Vaters, Somerset, hat er niedergeworfen und dessen tödtlichen Sturz hat er begleitet mit

einer höhnischen Anspielung auf eine alte dem Feinde gewordene Prophezeiung (vgl. I, 4), eine Anwandlung des Mitleids aber unterdrückt er:

> **Schwert, bleib gestählt! Dein Grimm ist, Herz, von Nöten:**
> **Für Feinde beten Priester, Fürsten tödten.**

Die Eröffnungsscene des dritten Theiles von Heinrich VI. schließt sich unmittelbar an die Schlacht von St. Albans an (geschichtlich liegen fünf Jahre dazwischen). Der sieggekrönte York ist nach London geeilt, begleitet von dem „Königsmacher" Warwick, *the last of the Barons,* wie ihn Bulwer genannt hat und ist in das Parlament eingedrungen, sein Recht mit Worten oder Streichen durchzusetzen. Seine Söhne und Anhänger sammeln sich um ihn. Eduard rühmt sich, dem Herzog Buckingham den Helm gespalten zu haben, Richard überbringt selbst die blutigen Spolien, er wirft den Kopf Somerset's hin mit den trockenen Worten: „Sprich du für mich und sage, was ich that," und der Vater ertheilt ihm den Preis vor seinen übrigen Söhnen.

Der schwache König Heinrich, dieser „König der Wiege, der der Wiege nie entwuchs," wie Dahlmann so prägnant sich ausdrückt,[50]) der selbst den Meuterern, sobald sie nur mit Stricken um den Hals zu ihm kommen, alle ihre Verbrechen vergiebt, „sie entlassend in ihre verschiedenen Landschaften," kann sich nicht entschließen, ein Schlachthaus aus dem Parlamente zu machen, und geht trotz der dringendsten Abmahnungen seiner Anhänger einen Vergleich ein, York und seinen Erben den Thron zu hinterlassen, doch selber lebenslänglich zu herrschen. Als Heinrich noch schwankt, ruft Richard seinem Vater zu: „Vater, reißt ihm die angemaßte Krone ab; die Trommeln rührt, so wird der König fliehn." — York, vom Throne herabsteigend, auf den er sich während der Verhandlung gesetzt hatte, schwört, den Bürgerkrieg zu enden, lebenslang Heinrich als seinen König und Herrn zu ehren und weder durch Verrat noch offene Feindschaft die Herrschaft zu erstreben. Er zieht sich in seine Burg Sandal in Yorkshire zurück.

Eines Tages findet er seine Söhne und seinen Vetter Montague im Streit mit einander begriffen, und als er nach der Ursache desselben forscht, hört er, daß man Meinungen ausgetauscht hat betreffs der Krone Englands, die sein wäre. Eduard räth, jetzt schon das Erbe anzutreten und nicht zu warten, bis das Haus Lancaster wieder Athem schöpfe. Doch der alte York weist auf den Eid hin, den er geleistet. Da antwortet Eduard:

Doch um ein Königreich bricht man jeden Eid;
Ein Jahr zu herrschen, bräch' ich tausend Eide.

Richard aber beweist dem Vater, daß derselbe gar nicht meineidig würde, da nur der Eid, der vor einer wahren, rechten Obrigkeit geleistet worden sei, die über den Gewalt hat, welcher schwört, Gültigkeit habe. Heinrich habe aber den Platz sich nur angemaßt, der ihm zugeschworene Eid sei daher nicht bindend. Dieser sophistischen Beweisführung, welche dem Vater den beschworenen Vertrag als für das Gewissen unverbindlich, den Bruch desselben mithin als eine Bagatelle hinstellt, folgt die Aufforderung, der Krone sich zu bemächtigen, mit einem für den Sprecher charakteristischen beredten Hinweis auf die elysischen Wonnen der Königsherrschaft:

Drum zu den Waffen! Und bedenkt nur, Vater,
Welch' schönes Ding es ist, die Krone tragen,
In deren Umkreis ein Elysium ist,
Und was von Heil und Lust nur Dichter preisen.
Was zögern wir doch so? Ich kann nicht ruhn,
Bis ich die weiße Rose, die ich trage,
Gefärbt im lauen Blut von Heinrich's Herzen.
(Heinrich VI. 3. Th., I, 2.)

Da antwortete York: „Genug! ich werde König oder sterbe.“

So sind denn die Furien des Bürgerkrieges auf's Neue über das unglückliche Land losgelassen. Denn schon hat die Königin Margarethe, diese unbändige, stolze Tochter des guten Königs René, ein Heer aufgeboten und eilt, ihrerseits den beschworenen Vertrag sammt dem Parlamentsschluß nichts achtend, mit ihren von dem rachedürstenden Clifford geführten Schaaren herbei, um York in seiner Burg zu belagern. Auf der Ebene vor derselben kommt es zur Schlacht. Die Uebermacht der Königin bringt die Yorkisten zum Weichen. Im Getümmel des heißen Kampfes hat der immer noch auf „Hoheit oder Tod“ entschlossene Vater seine Söhne aus dem Auge verloren:

Gott weiß, was meine Söhne hat betroffen:
Doch weiß ich dies, sie hielten sich wie Männer;
Zum Ruhm geboren, lebend oder todt,
Dreimal drang Richard bis zu mir hindurch,
Rief dreimal: „Muthig Vater! ficht es aus!“
. . . . . Und als zurück die kühnsten Ritter zogen,
Rief Richard: „Greift sie an! weicht keinen Schritt!“
Und rief: „Eine Krone, sonst ein ruhmvoll Grab!
Ein Szepter, oder eine ird'sche Gruft!“ (I, 4.)

Da wird York von Northumberland und Clifford gefangen genommen

und vor die gekrönte Megäre geführt. Unter grausamer Verhöhnung wird er mit einer papiernen Krone geschmückt und auf einen Maulwurfshaufen gesetzt, der zugleich als Thron und Richtstuhl dienen soll. Als die Augen des Vaters sich feuchten bei dem durch die Königin geweckten Gedanken, daß vielleicht seine Söhne in der Schlacht gefallen sind, und als er dann aus dem Munde der herzlosen Frau vernimmt, daß allerdings sein Liebling, der holde Rutland, das Schlachtopfer Clifford's geworden ist, der so seinen Vater an den Yorks rächte, da reicht ihm „die Wölfin von Frankreich“ ein in das Blut des getödteten Knaben getauchtes Tuch, damit er seine Thränen trockne. Der schmählich verhöhnte Plantagenet empfängt endlich den Todesstreich. Er scheidet mit den Worten:

— Die Seel' gen Himmel, auf eur Haupt mein Blut!
. . . . . Thu auf dein Thor der Gnade, guter Gott!
Durch diese Wunden fliegt mein Geist zu dir.

Sein Haupt wird auf den Zinnen der Stadt, die nach ihm den Namen führt, aufgepflanzt: „So überschaue York nun seine Stadt.“[51]) So übte jetzt bereits ein zweites Geschlecht für den Tod der Väter wilde Blutrache und der Ritter erniedrigte sich zum Henker. Von diesem Geschlechte könnte man auch sagen, was Iphigenie jammernd von den Tantaliden sagt, es hat:

Fluch auf Fluch
Mit vollen wilden Händen ausgesät!
Und gleich dem Unkraut, wüste Häupter schüttelnd
Und tausendfältigen Samen um sich streuend,
Den Kindes-Kindern nahverwandte Mörder
Zur ew'gen Wechselwuth erzeugt.

Eduard und Richard erhalten bald darauf die Nachricht von dem schrecklichen Geschick ihres Vaters. Die Art und Weise, wie sie dieselbe aufnehmen, ist für den verschiedenartigen Charakter der beiden höchst bezeichnend. Kaum hat der Bote den Tod York's konstatiert, als Eduard, von Schmerz überwältigt, ausruft: „O sprich nicht mehr! ich hörte schon zu viel.“ Aber Richard, dessen tief ernste Stimmung dem lebensfrohen Bruder gleich nach der Schlacht aufgefallen war und der seine Niedergeschlagenheit mit den Worten erklärt und gerechtfertigt hatte: „Ich kann nicht froh sein, bis ich sicher weiß, was unser tapfrer Vater ist geworden,“ herrscht den Boten an: „Sag', wie er starb; denn ich will alles hören.“ Als er die näheren Umstände, namentlich die Verhöhnung seines edlen Vaters durch die lancastrische Königin, angehört hat, da sagt er mit einem Blick auf

den um „Europa's Blüth' und Zier im Ritterthum“ in Thränen zerfließenden und doch heldenhaften Bruder:

Ich kann nicht weinen, alles Naß in mir
G'nügt kaum, mein lichterlohes Herz zu löschen;
Auch kann die Zunge nicht mein Herz entlasten;
Derselbe Hauch, womit sie sprechen sollte,
Schürt Kohlen an, die ganz die Brust durchglühn
Mit Flammen, welche Thränen löschen würden.
Wer weint, vermindert seines Grames Tiefe:
Drum Thränen für die Kinder, Rache mir!
Richard, dein Nam' ist mein; ich will dich rächen,
Wo nicht, so sterb' ich rühmlich im Versuch. (II, 1.)

Eduard nimmt nach des Vaters Tode das Herzogthum in Besitz und erklärt sich damit zufriedengestellt, aber Richard ruft ihm zu·

Nein, stammst du von dem königlichen Adler,
So zeig' es auch durch Schauen in die Sonne:
Statt Herzogthum und Stuhl sag' Thron und Reich;
Dein muß dies sein, sonst bist du nicht der Seine.

Von Neuem schmettert die Kriegsdrommete; ein Vergleich scheitert an dem Hochmuth der Königin und dem hochfahrenden Sinn der beiden Yorks, zwischen Towton und Saxton treffen die Heere auf einander. Fast das ganze waffenfähige England stand sich in zwei Heerlagern unter zwei Königen gegenüber. Die ungemein mörderische Schlacht (30,000 Erschlagene sollen die Wahlstatt bedeckt haben) grub sich mit blutigen Zügen in das Gedächtniß der Nation, die das Andenken daran von Geschlecht zu Geschlecht fortpflanzte.

Der aus dem Kampfe von seiner Gemahlin und Clifford weggescholtene König preist an einem geschützten Ort das idyllische Hirtenleben vor dem Glanze des Thrones (III, 2). Als Gegensatz hierzu steht die sich sofort anschließende Episode, wo wir das Furchtbar-Gräßliche des Bürgerkrieges abgebildet sehen in dem Vater, der unwissend seinen Sohn und in dem Sohne, der unwissend seinen Vater erschlagen hat. Der grimme Clifford fällt, bevor der nach Rache schnaubende Richard an diesem Mörder des holden Rutland, an diesem „Unglücks-Uhu seines Hauses“, hat Gleiches mit Gleichem vergelten können. Die Schlacht geht für Heinrich verloren. Warwick räth, sofort nach London im Triumphzug aufzubrechen und dort Eduard zu krönen; auch will er für seinen König Eduard um die Hand der Schwester des Königs von Frankreich, Bona, werben. Im Siegesjubel macht Eduard sogleich Richard zum Herzog Gloster und seinen aus

Burgund zurückgekehrten Bruder George zum Herzog von Clarence. Da sagt Richard:

> Mach' mich von Clarence, George von Gloster Herzog;
> Denn Gloster's Herzogthum ist unglückdeutend. (II, 6.)

Der Krönungsfeierlichkeit folgt die eilig betriebene Vermählung des wollüstigen Eduard mit der schönen Wittwe des Lord Grey, Elisabeth, die zu ihm gekommen war, um die Rückerstattung der Güter ihres im Kampfe für das Haus York gefallenen Gatten nachzusuchen. Dieser unbedachtsame, undiplomatische Schritt des leicht erregbaren und nur zu bald den Genüssen und Lüsten eines üppigen Hoflebens sich zügellos hingebenden Königs ruft den Spott und Hohn der Brüder, besonders Richard's, in höchstem Grade hervor. Endlich bricht der letztere, nachdem er eine humoristische Laszivität über die andere gegen seinen sinnlichen Bruder gerichtet hat, in Worte aus, die uns zum ersten Male den Gedanken enthüllen, der in der verschwiegenen Brust ihm längst geschlummert hat, Worte, welche die Empfindungen leidenschaftlich ausströmen, die er so lange zurückgedämmt hat:

> *Would he were wasted, marrow, bones, and all,*
> *That from his loins no hopeful branch may spring,*
> *To cross me from the golden time I look for!*
> *And yet, between my soul's desire and me —*
> *The lustful Edward's title buried —*
> *Is Clarence, Henry, and his son young Edward,*
> *And all th'unlook'd-for issue of their bodies,*
> *To take their rooms, ere I can place myself:*
> *A cold premeditation for my purpose!*
> (King Henry VI. P. 3, III, 2.)

Vergegenwärtigen wir uns noch einmal, wie Richard sich bis jetzt uns dargestellt hat. Im zweiten und speciell im dritten Theile von Heinrich VI. ist er der mit Ehrfurcht und Liebe zu seinem hochsinnigen und ehrgeizigen Vater, der in ihm sein echtes Ebenbild sieht, aufblickende Sohn, der unerschrockene, den Feinden schreckhafte Krieger, „deß Stimme brummend bei Meutereien dem Vater Muth einsprach" (wie die Königin Margarethe sagt), der standhafte Verfechter der Ansprüche seines Hauses mit Schwert und Wort, der treue Lagergenosse und Rathgeber seiner Brüder. Vom Vater hat er (vgl. die oben angeführten Worte aus Heinrich VI. 3. Th., III, 2.) zunächst die hohe Meinung von dem Besitz der Königskrone ererbt, nur in potenziertester Form. Mit seinem starken Arm will er die Herrschaft für seinen Vater, dann für seinen Bruder Eduard, er-

kämpfen, sein eigenes Leben selbstlos an den hohen Preis wagend. So sagt er in Rückerinnerung daran in unserm Drama selbst (I, 3) zur Königin Elisabeth mit stolzem Selbstbewußtsein:

Eh' ihr den Thron bestiegt und eu'r Gemahl,
War ich das Packpferd seines großen Werks,
Ausrotter seiner stolzen Widersacher,
Freigebiger Belohner seiner Freunde,
Sein Blut zu fürsten, hab' ich meins vergossen.

Das tragische Ende seines Vaters wirft zunächst in seine leidenschaftliche Seele den verzehrenden Feuerbrand wildester Rache, die er, sei es auch mit dem Verlust des eigenen Lebens, kühlen will in dem Blute des feindlichen Geschlechts und seiner Anhänger. Der Dämon der Rachsucht, der sein ganzes Wesen erfüllt vom Scheitel bis zur Sohle, wird gar bald verderbenbringend in Thaten sich kund thun:

Richard, dein Nam' ist mein, ich will dich rächen!

— dieses Gelübde wird seine vollgenugsame Erfüllung finden.

Aber in der dunklen Werkstatt der Seele Richard's schlummert auch der Dämon der Herrschsucht, und der wird an Stelle des Dämons der Rachsucht treten mit noch größerer Gewalt über sein Herz, wenn der erstere seine Lust in vollen Zügen gebüßt hat. Wie entsteht diese Herrschsucht bei Richard? Wie schon gesagt, sie ist vom Vater ererbt. So sagt Leopold von Ranke: „Die Herrschbegier, welche das ganze Geschlecht der Plantagenets beseelt, steigerte sich in Richard III. Schritt für Schritt zu einer Leidenschaft, die ihn alle menschlichen und göttlichen Gesetze vergessen machte.“ [52]) Kuno Fischer urtheilt über diese Forterbung der Herrschsucht von dem Vater auf den Sohn: „Hier hat die Herrschsucht eine Willensstärke und eine Geisteskraft gewonnen, die sich zu den übrigen Yorks vor und mit ihm verhält, wie das Meisterstück zum Versuch. Sind die forterbenden und in der Forterbung sich steigernden Leidenschaften gleichsam Experimente der Natur, die jeden neuen Gewinn wieder zum Einsatze macht, bis sie nach so vielen 'quittez double!' endlich 'va banque!' ruft und alles gewinnt, — so hat in dem Geschlechte der Yorks die sich verdoppelnde Herrschsucht in Richard ihren Zielpunkt erreicht, wo sie Alles einsetzt für Alles.“ [53])

Ganz richtig. So sagt auch die Goethe'sche Iphigenie zu Thoas:

Denn es erzeugt nicht gleich
Ein Haus den Halbgott noch das Ungeheuer;
Erst eine Reihe Böser oder Guter
Bringt endlich das Entsetzen, bringt die Freude
Der Welt hervor.

Denn wie ganz anders lodert in Richard's Brust diese ererbte Herrschbegier als in seinem Vater oder in seinem gekrönten Bruder! Er kommt sich vor wie einer, der auf einem Vorgebirge stehend, ein fernes gern erreichtes Ufer späht und wünscht, sein Fuß käm' seinem Auge gleich; der die See schilt, die ihn von dorten trennt; der sie ausschöpfen möchte, den Weg zu bahnen. So wünscht auch er die Krone so weit ab und schilt so, was ihn von ihr entfernt und sagt, er will die Hindernisse tilgen, sich selber mit Unmöglichkeiten schmeichelnd. Er nennt die Krone „seine Heimat" (*for many lives stand between me and home*), die „freie Luft," zu der er verzweifelt ringt durchzudringen (*not knowing how to find the open air, but toiling desperately to find it out*).

Diese hochfliegenden Pläne läßt der Dichter Richard in dem angefangenen Monologe (III, 2) äußern. Dann hören wir plötzlich etwas ganz Neues. Der ehrsüchtige Sohn des Hauses York stellt Reflexionen an über seine körperliche Häßlichkeit, deren Ausmalung in seiner Seele, die von Neid und Haß gegen die von Natur zu einem glücklicheren Loos bestimmten Menschen erfüllt ist, die Begierde, nach der Krone zu streben, nur um so mehr anfacht und in ihm den Entschluß reift, alle Hindernisse, die ihn, den durch die Mißgestalt Gebrandmarkten, von der Erlangung dieses einen höchsten Zieles abhalten könnten, schonungslos aus dem Wege zu schleudern. Die Deformität wird ihm zu einem fatalistischen Fingerzeig der Natur, deren Mißgunst sein Gemüth empört und die ihn gleichsam auf seine furchtbare Laufbahn drängt. Was kann ihm die Welt sonst für Freude verleihn?

Well, say there is no kingdom, then, for Richard;
What other pleasure can the world afford?
I'll make my heaven in a lady's lap,
And deck my body in gay ornaments,
And witch sweet ladies with my words and looks.
O miserable thought! and more unlikely
Than to accomplish twenty golden crowns!
Why, love forswore me in my mother's womb:
And, for I should not deal in her soft laws,
She did corrupt frail nature with some bribe,
To shrink mine arm up like a wither'd shrub;
To make an envious mountain on my back,
Where sits deformity to mock my body;
To shape my legs of an unequal size;
To disproportion me in every part,
Like to a chaos, or an unlick'd bear-whelp
That carries no impression like the dam.[58])

Immer wilder macht sich die chaotische Gährung seines leidenschaftlichen Gemüths Luft. Da ihm die Erde sonst keine Lust beut, als herrschen, meistern, andere unterjochen, die besser von Gestalt sind wie er selbst, sagt er:

So sei's mein Himmel, von der Krone träumen
Und diese Welt für Hölle nur zu achten,
Bis auf dem mißgeschaffnen Rumpf mein Kopf
Umzirkelt ist mit einer reichen Krone.

Also für sich will er jetzt die Krone. Der Wunsch, sie zu besitzen, ist eine Marter (*torment*) für ihn, und er ist entschlossen, sich davon zu befreien: „wo nicht, den Weg mit blut'ger Axt mir hauen," setzt er hinzu. Und kann er dieses Ziel nicht erreichen? Er blickt in sein Inneres und die Hilfsmittel seiner gewaltigen Natur erheben sich mit einem Male vor seinem Blicke, das triumphierende Bewußtsein, die Schranken zwischen sich und seinem hohen Ziele durchbrechen zu können, erfüllt ihn ganz und gar:

Kann ich doch lächeln, und im Lächeln morden,
Und rufen: schön! zu dem was tief mich kränkt,
Die Wangen netzen mit erzwungnen Thränen
Und mein Gesicht zu jedem Anlaß passen . . .
Und kann ich das, und keine Kron' erschwingen?
Ha! noch so weit, will ich herab sie zwingen!
(Heinrich VI., 3. Th. III, 2.)

Dieser bedeutsame Monolog enthält nebst dem aus A. V, Sc. 6 Anzuführenden so zu sagen die Disposition zu Richard III. Auf die wesentlichsten Punkte desselben werden wir bei Besprechung der Exposition zu dieser letztern Tragödie noch zurückkommen. —

Zunächst entbrennt der Kampf zwischen den beiden Rosen auf's Neue, der philosophisch-fromme Heinrich VI. gelangt noch einmal kurze Zeit auf den Thron. Eduard wird sogar gefangen, aber durch eine List Richard's befreit. Der entthronte König flieht nach Burgund, kehrt aber bald mit einem Heer von „hast'gen Deutschen und plumpen Niederländern" zurück. Der König Heinrich wird in London überrascht und gefangen genommen; bei Barnet wird der mächtige Warwick überwunden, „dessen Stirnfalten man mit Königsgrüften verglichen", und in der Ebene von Tewksbury erleidet auch das Heer Margaretha's eine entscheidende Niederlage. Auch hier erniedrigen sich die Ritter zu Henkern: vor den Augen der Mutter wird der Prinz von Wales von den drei Brüdern niedergestochen.[55]) Richard, entflammt von dem Dämon der Rachsucht gegen das Haus Lancaster, will auch der jammernden Mutter, die er verhindern will, „die Welt

mit Worten zu füllen," auf ihre flehentliche Bitte, das Leben nehm en doch wird er von Eduard daran gehindert. ;

Richard, „der nicht säumt, *(he 's sudden)*, wenn was durch den Kopf ihm fährt", läßt sich durch Clarence bei seinem königlichen Bruder entschuldigen; denn in London giebt es für ihn ein dringendes Geschäft zu erledigen. Dort sitzt ja im Tower der unglückliche Heinrich. Der lesende König schrickt auf bei dem Eintritte des unversöhnlichen Würgers seines Geschlechts und ahnt die ihm bevorstehende Katastrophe. Als er aus Richard's rauhem Munde die Nachricht von dem jähen Tode seines geliebten Sohnes hat bestätigen hören, da entströmen den bebenden Lippen des im Angesichte der Todesgefahr doch mit Würde sein Unglück tragenden Königs düstere Prophezeihungen von dem Unheil, das sein Mörder noch über das Land bringen werde. [56]) Auch gedenkt er des von der Natur verwahrlosten Aeußern desselben und der abnormen Erscheinungen bei Richard's Geburt, was beides unheilvoll Schlimmes vorherverkündigte:

> *The owl shriek'd at thy birth, — an evil sign;*
> *The night-crow cried, aboding luckless time;*
> *Dogs howl'd, and hideous tempest shook down trees;*
> *The raven rook'd her on the chimney's top,*
> *And chattering pies in dismal discord sung.*
> *Thy mother felt more than a mother's pain,*
> *And yet brought forth less than a mother's hope, —*
> *An indigested and deformed lump,*
> *Not like the fruit of such a goodly tree.*
> *Teeth hadst thou in thy head when thou wast born,*
> *To signify thou cam'st to bite the world:*
> *And, if the rest be true which I have heard,*
> *Thou cam'st —*

Da macht Richard durch den Todesstoß den Mund stumm, der ihm so unheimliche Dinge sagt, und so füllt dieser echte Sohn aus dem wilden Geschlechte der Yorks das Maß der Vergeltung an dem Hause Lancaster, indem er das schuldlose, leidensvolle Leben dieses königlichen Dulders mit den grausen Worten auslöscht:

> Hinab zur Höll'; und sag', ich sandte dich. [57])

So sank das hochstrebende Blut der Lancaster in den Staub, nachdem der „Höllenschlächter", wie die Königin Margarethe Richard nennt, für den „Mord Almosen ist" *(murder is thy alms-deed; petitioners for blood thou ne'er putt'st back)* nach einander das Werk der Rache an dem feindlichen Hause und dessen Anhang vollzogen hat:

von seiner Hand fiel Somerset bei St. Albans, Clifford bei Towton, der Prinz bei Tewksbury.

Das Gefühl gesättigter Rache, das er an der Leiche des Königs empfindet, das Bewußtsein der letzten Unthat, lassen ihn von sich selbst bekennen:

Ich, der nichts weiß von Mitleid, Lieb' und Furcht.

Da treten die Worte Heinrich's von der Widernatur seines Ursprungs und der Mißgestalt seines Körpers wieder in sein Bewußtsein, und er malt anfangs seine physische Deformität, dieses Mal mit humoristischen Glossen aus. Doch gleich darauf schlägt er einen finstern, seinem Geschicke grollenden Ton an. Hat er eben noch spottend die Rede des Ermordeten ergänzt, so zeigt er sich uns nun von einer furchtbareren Seite. Er erblickt in der Mißgestalt seines Leibes eine finstere Vorherbestimmung der Natur, „er nimmt sich energisch zusammen, um", wie Schöne sagt, „dem Unrecht der Natur als ein geharnischter Teufel zu begegnen." [58]) Er vindiziert sich mit seiner diabolischen Sophistik, bevor er seine eigentliche Verbrecherlaufbahn beginnt, bevor er sich zum alles vernichtenden Dämon der Herrschsucht und zum Würgengel an seinem eigenen Hause entwickelt, nicht nur die Entschuldigung für solches Thun, sondern geradezu die Berechtigung dazu.

In diesem Sinne spricht er die berühmten monologischen Worte, welche eine so verschiedene Deutung erfahren haben:

Weil denn der Himmel meinen Leib so formte,
Verkehre demgemäß den Geist die Hölle.
Ich habe keinen Bruder, gleiche keinem,
Und „Liebe", die Graubärte göttlich nennen,
Sie wohn' in Menschen, die einander gleichen,
Und nicht in mir: ich bin ich selbst allein. [59])

Ulrici nennt dieses „Ich bin ich selbst allein," das Losungswort, das blitzartig Richard's Charakter und das ganze Drama erleuchtet. [60]) Kuno Fischer dagegen will darin nicht gleichsam ein Charakterprogramm Richard's, die Summe seines Systems, den Kern seiner Philosophie finden; er meint, dieses gewaltige Wort rufe der fürstliche Mörder aus in einem selbstbetäubenden Triumph, blutige Thaten hinter sich, blutigere vor sich. [61]) Doch verbietet der Zusammenhang diese Auffassung. Die Betrachtung seines Aeußern hat Bitterkeit in des Herzogs Seele geträufelt; der Himmel hat seinen Leib so geformt, daß Richard außerhalb der Menschheit zu stehen meint; er selbst will nun den Geist durch bewußte Hingabe an das

Böse der ungeziemenden Gestalt des Körpers konform machen, in seinem häßlichen Körper soll also auch eine häßliche Seele hausen; ist der häßliche Körper ohne sein Zuthun und gegen seinen Wunsch ein Werk des Himmels, so soll — das ist gleichsam die Rache, die er an der Natur nehmen will — die häßliche Seele mit seinem Willen und seiner Zustimmung sein Werk sein. Dieser diabolische Gedanke hebt ihn aber über die der menschlichen Kraft und Einsicht in die Räthsel des Lebens gezogene Demarkationslinie in einer Weise hinaus, daß Richard, der immer von der größten Offenheit gegen sich selber ist, sein Alleinsein fühlt und daß er sehr gut mit Coriolan das an titanischer Selbstüberhebung und Selbstverblendung kaum je erreichte Wort sich zurufen könnte:

> Ich steh', als wär' der Mensch sein eigner Schöpfer
> Und kennte keinen Ursprung. [62])

Mit dem Worte: „Ich bin ich selbst allein" stellt sich der werdende fürstliche Verbrecher auf sich selbst; unter Ablehnung aller übernatürlichen Hülfsmittel und Beziehungen wird er späterhin seinen Willen als den einzigen, höchsten Maßstab seines Handelns normieren, sich selbst zu dem gerühmten „Maß aller Dinge" machen. In diesem Punkte ist Richard das vollkommenste Prototyp der modernen materialistischen Weltanschauung mit ihrer kalten, bewußten Leugnung eines Geisteslebens über dem Staube. —

Der Monolog schließt mit den Drohworten gegen Clarence, für den er einen finstern Tag (*a pitchy day)* aussuchen will; der Plan, wie er den Bruder zu Tode bringen will, ist schon fertig; nach Clarence kommt dann die Reihe an die anderen (*and then the rest):*

> Ich achte nichts mich, bis ich alles kann. [63])

„Alles können," d. h. über Blut und Leichen auf den Königsthron sich schwingen. Wir wissen nach diesen Worten, daß wir es mit einem Manne zu thun haben, der mit kaltem Blute zur Befriedigung seiner ehrgeizigen Pläne eine ganze Reihe von Freveln vor sich sieht und sie auszuführen willens ist.

Eine weitere Andeutung giebt uns die letzte Scene des Dramas. Der König Eduard nimmt von neuem den Thron ein, indem er sich rühmt, gleich einem kräftigen Schnitter eine reiche Ernte unter den Feinden seines Hauses gehalten zu haben. „Sicherheit ist sein Schemel" — jetzt, wo die Parteihäupter der rothen Rose unter der Scholle ruhen. Seiner sorglosen, ja leichtsinnigen Gemüthsstimmung giebt er dann noch weitern charakteristischen Ausdruck; er ahnt nicht

im entferntesten, daß einer neben ihm steht, der nur allzubald in seinem eigenen Geschlechte einen Brand nähren wird, der sein ganzes Haus verzehren soll. Beiseite spricht Richard die Worte:

Zum Heben ward die Schulter mir getürmt
Und heben soll sie Lasten, oder brechen. —
Du [auf seinen Kopf deutend], bahne mir den Weg, —
Du [auf das Schwert deutend], führ es aus!

Das ist der Aufbau des Charakters Richard's in den beiden Theilen von König Heinrich VI., das sind so zu sagen seine Antecedentien. Ja, ohne die Kenntniß der Vorgänge in diesen beiden Dramen wird der in der Schlußtragödie der Tetralogie, im Richard III. entwickelte Hauptcharakter nicht recht verstanden werden können. Auch könnte man gegen die Zulässigkeit dieses tragischen Charakters Bedenken geltend machen, während er so uns als eine in jenen *Histories* vorbereitete und sittlich fast gebotene, nothwendige Entwickelung der Greuel der Bürgerkriege erscheinen muß. „Er stand mit seiner Wurzel in einem von Verbrechen unterwühlten Boden; er athmete in einer Atmosphäre, die von dem Hauche sittlicher Fäulniß verderbt war; in ihn kehrte das Prinzip einer Zeit ein, in welcher alles nur an ein Gesetz gebunden schien, an das des absoluten Egoismus.“ [64]) „Richard hat,“ sagt ein anderer Kritiker, „die ganze Entsittlichung der ersten Geschlechter, gleichsam als die allgemeine Grundlage seines Lebens mitempfangen. Nun vereinigen sich die Züge, welche bisher vereinzelt und an verschiedenen Individuen vertheilt erschienen waren, in ihm zu einem Gesammtausdruck.“ [65]) (Vgl. S. 176.) War er auch Zeuge gewesen von einzelnen Thaten opferwilligster Hingabe an fremde Interessen, aufopfernden Todesmuths, ja, hatte er mit eigenen Ohren Vergebung und Fürbitte aufgefangen von sterbenden Lippen, so hatte er doch noch in weit höherem Maße erlebt, wie die frechste, mit gänzlicher Nichtachtung fremden Rechts gepaarte Selbstsucht, wie Treubruch und wilde Blutrache sammt allen finstern und unnatürlichen Lastern in der Welt regierten. Diese erlebten Greuel haben den Charakter, „die geprägte Form, die lebend sich entwickelt,“ verwildert; und „in steter Nothwehr gegen arge List bleibt auch das redlichste Gemüth nicht wahr“, läßt Schiller den Piccolomini sagen, mit dem Zusatz:

Das eben ist der Fluch der bösen That.
Daß sie fortzeugend Böses muß gebären. [66])

Aus dem unheilschwangern Schoße der alle sittlichen Bande zerreißenden Bürgerkriege ist der Dämon aufgestiegen, der das Blut der

unschuldig Gemordeten, wenn er auch selber noch weiter unschuldiges Blut vergießen wird, doch rächen soll; von den Schlachtfeldern des Bruderkampfes, „wo England im Wahnsinn war und selbst sich schlug“, und aus den Mördergruben der Staatsgefängnisse ist die mit dem nach Rache schreienden Blute erfüllte, vergiftete Atmosphäre gen Himmel gestiegen und hat dort jene finstere Wetterwolke gebildet, aus welcher die Blitze des göttlichen Zornes bereit sind herniederzufahren auf die schuldbeladene Menschheit. Richard ist die Zuchtruthe Gottes, „dessen Wetter die Welt reinigen“, wie Schiller sagt. Im konzentriertesten Maße vereinigt dieser Sproß des ehrgeizigen Yorks in sich den ganzen Frevelmuth seines Stammes; aber das Uebermaß seiner Frevel wird in dem gesunkenen Geschlechte das schlummernde Rechtsbewußtsein wecken. Seine Ruchlosigkeit wird zwar zunächst noch zur tödtlichen Wirkung für viele sich offenbaren, aber endlich ihn selbst stürzen und damit, weil sie gepaart mit grandiosester Willenskraft und überlegener Intelligenz auftritt, dem entsittlichten Geschlechte die vergessene Wahrheit vor Augen führen, daß es eins der obersten Gesetze der sittlichen Weltordnung ist, daß das Böse und die Bösen nicht bestehen können im Gerichte der Weltgeschichte, sondern vergehen wie Spreu vor dem Winde. Wollen wir den Shakespeare'schen Richard richtig verstehen, so müssen wir ihn also auffassen als den blutigen Schnitter, der in die Welt gesandt wird, die Frevel der Erde zu rächen.[67]) Die Einsicht in die Nothwendigkeit des rächenden Verderbens, dessen unbewußtes Werkzeug er ist, macht uns den Charakter Richard's überhaupt begreiflich und die Person selbst zu einer tragischen Gestalt.[68])

Das historische Trauerspiel „Richard III.“ wird mit einem Monologe Richard's eröffnet, in welchem noch gleichsam der verhallende Donner der siegreichen Schlachten, die dem Hause York die Königsherrschaft eingetragen haben, in unserm Ohre nachklingt, und der uns ein rhetorisch-prächtiges Situationsbild von dem Hofe des üppigen Königs Eduard entrollt. „Die Cäsarenwollust Eduard's IV.“, sagt Oechelhäuser, „ist die historisch-klassische Station auf dem Wege von der Schwäche Heinrich's IV. zur äußersten Tyrannei Richard's III.“[69]) Dann zeigt uns Shakespeare, der tiefe Kenner aller künstlerischen Mittel der dramatischen Poesie, in diesem Selbstgespräch ein Spiegelbild des inneren Seelenlebens des Mannes, den er im weitern Verlauf des Dramas, da, wo derselbe sich im Verkehr mit andern bewegt, ein zur Täuschung aller berechnetes Benehmen beobachten läßt:

der Zuschauer soll aber sofort wissen, mit wem er es zu thun hat. Man hat daher nicht mit Unrecht gesagt, daß die Monologe bei Shakespeare Handlung enthielten. Zunächst hören wir eine Auflage des letzten großen Monologs aus dem dritten Theile von Heinrich VI. Richard gedenkt mit ingrimmigem Haß seiner körperlichen Mißgestalt, die ihn von der Theilnahme an den süßesten Freuden der Welt ausschließt. Er ergeht sich in selbstquälerischen Gedanken über sein von der Natur verwahrlostes Aeußere und spricht seine Verachtung aus gegen die leichtfertigen Festlichkeiten mit ihren flachen Liebeständeleien.

And therefore, since I cannot prove a lover,
To entertain these fair well-spoken days,
I am determined to prove a villain,
And hate the idle pleasures of these days. (I, 1.)

„Da er nicht zu Possenspielen gemacht ist“, will er ein Bösewicht werden. Der Gedankengang ist hier der Substanz nach der nämliche, wie im vorletzten Monologe aus Heinrich IV., 3. Theil. Die körperliche Häßlichkeit ist ihm Grundlage eines kalten Menschenhasses geworden, und gleichsam zum Ersatz für alle bitteren Entbehrungen, die er wegen seiner Mißgestalt erdulden muß, ist er gewillt, die Bahn der Verruchtheit zu betreten. Daher die Kriegserklärung, die er mit titanischem Trotz und souveräner, frevelhafter Selbstbestimmung gegen die sittliche Weltordnung, die sich doch auch in seinem Gewissen bezeugt, schleudert:

Ich bin gewillt, ein Bösewicht zu werden.

Diese Worte sind, namentlich in ihrer Verbindung mit den sarkastischen Glossen Richard's über seine Mißgestalt, in sehr verschiedenartiger Weise interpretiert und von einigen Aesthetikern und Schauspielern auch offenbar falsch aufgefaßt worden.

Was zunächst die Häßlichkeit der Gestalt Richard's betrifft, so möge hier Lessing's bekannte Anschauung den Vortritt haben, welche derselbe im Laokoon ausgesprochen hat. Er sagt: „Bei den Worten Edmund's im König Lear: *Thou, nature, art my goddess,* höre ich einen Teufel, aber sehe ihn in der Gestalt eines Engels des Lichts; aber bei den Worten Richard's: *But I who am not made for sportive tricks etc.* höre ich einen Teufel und sehe einen Teufel, in einer Gestalt, die der Teufel allein haben sollte.“ [70]) Doch gegen diese Ansicht spricht Rötscher, Oechelhäuser u. a. Der erstere sagt, daß Richard's sinnliche Erscheinung uns ein Bild geben muß, in welchem bei aller Furchtbarkeit doch jeder an das Gemeine streifende Zug verbannt ist, und der letztere, dessen Urtheil in Shakespeare-Fragen

schwer wiegt, warnt mit großer Umsicht vor Uebertreibung in dieser Beziehung und beruft sich wiederholt auf die Bescheidenheit der Natur. [71]) Auch Kuno Fischer hat viele Schauspieler gesehen, welche den Charakter Richard's schon in der ersten Scene völlig vergreifen, da sie in ihrer äußern Erscheinung nicht gerade aussehen, „um drohn'der Gegner Seelen zu erschrecken," sondern eher, „daß Hunde bellen, hinkt er wo vorbei" u. s. w. [72])

Auch wir sind der Ansicht, daß es eine Verkennung der Absicht des Dichters ist, Richard als eine Art Vogelscheuche darzustellen, zumal diese krasse Auffassung der kurzen Beschreibung der Physis Richard's durch den Chronisten übertrieben und willkürlich ist.

Welches ist aber der Zusammenhang zwischen Richard's körperlicher Mißbildung und seiner Bosheit? Es ist eine bekannte Thatsache, daß gewisse leibliche Gebrechen auffallender Art, namentlich solche, welche den Stempel der Lächerlichkeit tragen, welche also geeignet sind, den Spott feindseliger Menschen hervorzurufen, zumal wenn diese Defekte sich bei Personen von großer Reizbarkeit vorfinden, Verbitterung und eine boshafte Gemüthsart zu erzeugen pflegen, falls nicht eine musterhafte Erziehung und eine überlegene Charakterstärke, die in der Seele leicht Wurzel schlagende malitiöse Stimmung niederhalten (vgl. Cic. Tuscul. IV, 37.) Ein berühmtes Beispiel für diese axiomatische Behauptung ist Lord Byron, den die ideale von der Gräfin Albrizzi in so schwungvollen Worten gepriesene Schönheit seines Gesichts nicht zu trösten vermochte über den Klumpfuß, der ihn, wennschon in keineswegs auffallender Weise, verunstaltete, ein körperlicher Mangel, der nachweislich seinen Charakter alterierte und verdarb. [73]) Wir stehen nicht an, zu behaupten, daß auch Shakespeare die oft gemachte Erfahrung in diesem Punkte in gewissem Sinne auch auf seinen Helden angewendet haben wollte, und daß er deshalb nicht verfehlt, dessen Feinden schmähende Worte über sein Aeußeres in den Mund zu legen, die er aber den furchtbaren Gloster mit dreifacher Münze zurückzahlen läßt; denn diesem steht die wuchtige Gegenwaffe wegwerfenden Witzes und schneidenden Hohnes zur Verfügung. -- Dennoch wäre es ganz verkehrt, wollten wir etwa à la Franz Moor argumentieren, daß Richard bei untadelhaftem Wuchse auch ein moralisch tadelloser Mann geworden wäre, statt daß nun seine körperlichen Mängel ihm zu Motiven seiner Bosheit, zu treibenden Bedingungen seiner verderblichen Leidenschaften werden.

Zum Verständniß des Charakters Richard's, wie er sich in dieser Exposition des Dramas ausprägt, gehört eben nothwendig seine Grundlegung in dem oben besprochenen Drama. Die Monologe in demselben müssen wir als Prologe zu dem letzten Trauerspiel der York-Tetralogie auffassen. Demnach können wir nimmermehr zugeben, daß der Dichter die Häßlichkeit des „gigantischen Bösewichts“ als das ausschlaggebende Motiv der Bosheit desselben aufgefaßt wissen wollte; vielmehr sollte nach unserer Meinung die körperliche Mißgestalt dem werdenden vorsätzlichen Bösewicht nur zum fatalistischen Vorwande dienen, um die schiefe Ebene der Sünde als seine Bahn zu erwählen, obgleich diese Bahn, die er durchlaufen muß und will, um an das Ziel seiner maßlosen Ehrsucht zu gelangen, längst mit allen ihren fürchterlichen Stationen, seinem die Dinge so scharf und klar erfassenden Geiste deutlich vor Augen steht. Dieser wilde Sohn einer Zeit voll Blut und unsäglicher Greuel, „wo die Pflicht nichts galt und die Selbstsucht alles wagte“ (G. Freytag), steht keineswegs an einem Scheidewege und hätte die Frage peinlich zu erwägen, ob er die amüsanten Feste am Hofe des von Genußsucht und Lebenslust übersprudelnden Bruders mitfeiern, oder ob er ein Bösewicht werden solle. Nein, dieses freche Wort: „Ich bin gewillt, ein Bösewicht zu werden,“ spricht Richard mit voller Seele aus, und er legt also mit kaltem Verbrechertrotz und in ungetrübtem Unterscheidungsvermögen zwischen Tugend und Laster das Centrum seines Wesens aus Gott, dem höchsten Inbegriff aller Sittlichkeit, alles Guten, heraus und in sich hinein und zeigt sich uns dadurch als das unerreichte Muster der Selbstsucht und satanischer Selbstvergötterung. Der Würfel ist gefallen; Richard hat sich selbstbewußt gegen den sich auch ihm in Gnade anbietenden Gott erklärt, und eben damit wird er eine dämonische Persönlichkeit. Bald genug wird er der schauerlichen Gestalt gleichen, welche mit wild-trotzigem Auge, die Keule in der Hand und das Malzeichen des Brudermörders an der Stirne, an der Schwelle der Menschheitsgeschichte steht, dem Kain, der ein Knecht des „Mörders von Anfang“ war, dessen Geschlecht nicht ausstirbt, und dessen Bahn sich wie eine breite Blutspur durch die Geschichte zieht.

„Richard's Monologe,“ sagt Friesen, [74]) „sind ein Gewebe von Sophismen, mit denen er sich selbst über die Berechnung seines Handelns belügt.“ Er verstrickt sich in ein Lügennetz, wenn er die Verruchtheit seiner Gesinnung, die Loslösung seines moralischen Wesens aus den Fugen der sittlichen Weltordnung als Resultat oder

naturgemäßes Korrelat seiner Mißgestalt hinstellt. Ist es aber wahrscheinlich, daß ein Mann von dem Scharfsinn und Weitblick Richard's sich so selber täuscht? Ja, ganz und gar; denn die Heilige Schrift und die Erfahrung bestätigen uns gleich nachdrücklich, daß die sündliche Begier und noch mehr die sündliche That nicht ohne Rückwirkung sein kann auf das intellektuelle Leben, daß vielmehr der verkehrte Wille eine Verkehrung des Urtheils nach sich zieht. Das Gute setzt einen absolut werthvollen Zweck, den aber der Böse zu Gunsten eines minderwerthigen negiert, es tritt also nothwendiger Weise eine Verkehrung der wahren Bedeutung der Güter dieses Lebens ein. So geschieht es denn, daß die Sünde, namentlich durch Verkehrung des sittlichen Urtheils, dessen Ursache sie zunächst war, zu demselben in das Verhältniß der Folge tritt. Nach paulinischer Auffassung ist „der verkehrte Sinn“ die göttlich gewollte Strafe des bösen Herzens, und darin besteht, was man die „göttliche Ironie der Sünde“ ganannt hat.

Sehr treffend bemerkt daher zu dieser Frage auch Eicken: „Die Erkenntniß des Wahren ist darum in eminentem Grade eine sittliche Frage, eine Frage der subjektiven Wahrhaftigkeit des Menschen; denn sie schließt die Forderung einer um alle Neigungen und selbstsüchtigen Interessen unbekümmerten Prüfung in sich.“ [75]) Richard gehört nicht zu denjenigen Menschen, welche bei der Verwerflichkeit ihres Thuns allerlei Argumente suchen, um vor sich selber die moralische Korrektheit ihrer Handlungen zu beweisen, wodurch der Fall möglich wird, daß bei dem allmählichen Schwinden des sittlichen Bewußtseins die Statthaftigkeit ihrer Handlungen solchen Naturen gar nicht mehr zweifelhaft erscheint: man denke nur an die wunderlichen Moralsysteme der Industrieritter und ähnlicher Leute unsers Jahrhunderts. Das schauerliche Wort des grauen Heiden Plautus: *homo homini lupus*, ist doch nur ihrer Lebensweisheit höchster Schluß. Der Held unserer Tragödie ist wie Iago im Othello oder wie Edmund im Lear [76]) ein Schurke ohne jeden Beisatz einer mildernden Eigenschaft, und er bekennt sich auch als solchen. Er steht wie alle Menschen nicht nur unter der necessitierenden Macht der Sünde; in seinem Geiste haben nicht nur die von dem Winde der Lüge umhergetriebenen Bakterien des Bösen in größerer Menge sich festgesetzt als bei andern Menschenkindern seiner Zeit; sondern er will auch das Böse, er will es nicht bloß erleiden, geschweige darunter leiden und seufzen. Passivität ist diesem Charakter, dessen Denken Handeln ist, ganz fremd; der weise Buddha hätte an ihm keinen Adepten

gefunden. So hat also Shakespeare in Richard III. einen Charakter geschaffen, der mit kalter Berechnung Reflexionen über das Böse anstellt, das er zu thun gewillt ist; der von der Verwerflichkeit seines Thuns eine schrecklich klare Vorstellung besitzt, und der gleichwohl das königliche Gebot der Liebe mit ehernem Fuße frech niederzutreten sich vorsetzt. Mithin giebt es hier kein bängliches, verzagtes und Mitleid erregendes Schwanken zwischen Pflichtgefühl und Neigung, zwischen dem Gewissen und der Lust; es werden keinerlei schwachmüthige Konzessionen an das sittliche Gefühl gemacht; es findet daher bei diesem Charakter auch kein innerer Konflikt statt zwischen Pflichtgefühl und selbstsüchtigem Interesse. So steht er auf dem Gipfelpunkte des Lasters, der doch wohl nur von wenigen erreicht wird, über den hinaus es keine Steigerung mehr giebt; der Richard Shakespeare's ist eben an die äußerste Linie der Naturwahrheit gerückt: ein Schritt weiter und er wäre zum abschreckenden, untragischen Zerrbild geworden. Mit Recht hat Gervinus bemerkt, daß die Ueberhebung der Willenskraft den Schrecklichen zu der ächt tragischen Gestalt macht, die einen Antheil erzwingt trotz aller Ruchlosigkeit, die von ihr abstößt. [77])

Nach dieser nothwendigen Digression kehren wir zu unserem Monologe zurück. Richard kennt sich genau, er ist gegen sich von rücksichtslosester Aufrichtigkeit, er bemäntelt seine schlimmen Anwandlungen nicht von fern. Und doch wäre es ein Leichtes für ihn, sich bessere Beweggründe einzureden, als er hat; er könnte mit einem großen Schein der Wahrheit seinen Handlungen einen patriotischen Anstrich geben, als ob es ihm gar nicht um seine Person, um Befriedigung seiner selbstsüchtigen Pläne, sondern um die Förderung des allgemeinen Besten zu thun wäre. Sein Bruder Eduard schändet doch fürwahr in trunkener Selbstvergessenheit seine königliche Würde dadurch, daß er seine einst so männliche Seele im wüsten Sinnentaumel untergehen läßt. Durch seine Mißheirath hat er überdies einen höchst unklugen Schritt gethan. Seine Unwürdigkeit und Unfähigkeit tritt immer mehr zu Tage, so daß Richard ohne große Anstrengung vor sich den Beweis führen kann, daß das Wohl des Landes es dringend erheische, daß seine starke, bewährte Hand das Steuer des schwankenden Staatsschiffes ergreife. Nichts von alle dem. Er ist sich zu sehr bewußt, daß nur seine tiefgewurzelte Herrschsucht, die ihm zur Selbstrechtfertigung überdies das Resultat einer objektiven Naturgewalt zu sein scheint, daß diese seine Leidenschaft, der ein durch die straffste Selbstzucht und Selbstbeherrschung

gestählter, eiserner Wille dient, alleiniges Motiv seiner verbrecherischen Pläne ist. Seine Leidenschaft ist nur nicht zu vergleichen mit den strohfeuergleich auflodernden und wieder rasch verrauchenden Passionen von Alltagsmenschen, deren nervös-anämatische Unruhe jede Tiefe der Empfindung und damit auch jede kräftige That von vornherein ausschließt.

Wir erfahren nun weiter, wie Richard seine Laufbahn beginnen will. Durch eine thörichte Wahrsagung, daß dem König Gefahr drohe durch ein G, will er ihn und seinen Bruder Clarence an einander hetzen. Er will „verschmitzt, falsch und verrätherisch" diese Prophezeiung auf den Herzog Clarence, dessen Vorname George ist, deuten. Als der Letztere, von einer Wache begleitet, kommt, um in den Tower geführt zu werden, sagt Richard: „Taucht unter, ihr Gedanken, Clarence kommt."

Mit heuchlerischer Theilnahme fragt er nach dem Grunde der Verhaftung. Als er denselben aus dem Munde des ahnungslosen Mannes gehört hat, lenkt er geschickt den Verdacht auf die Königin und spricht die satirischen Worte:

So geht's, wenn Weiber einen Mann regieren.

Zur Bekräftigung seiner Behauptung führt er an, daß ja auch Lord Hastings auf einige Zeit durch *My lady Grey*, wie er die Königin geringschätzig nennt, und durch deren Bruder, den Anton Woodwille, in das Staatsgefängniß geschickt sei, von wo er heute eben losgekommen:

Wir sind nicht sicher, Clarence, sind nicht sicher.

So wirft er mit dem trüglichsten Scheine der Wahrheit die Schuld an der Verhaftung auf die Königin und ihre Sippschaft, die ja in jener schlimmen Zeit, die nur den Eigennutz als oberstes Lebensprinzip kannte, dem Verdachte gar nicht entgehen konnten, die sorglose Freigiebigkeit des Königs für sich gehörig auszubeuten und, um das ungestört thun zu können, die wachsamen Brüder von der Person des Fürsten fern zu halten. Deshalb ergeht sich Richard in bitteren Schmähungen gegen die Königin und ihre hilfsbedürftige Verwandtschaft, sagt aber bezeichnender Weise zu Brakenbury, der den Auftrag hat, niemand mit dem verhafteten Herzog sprechen zu lassen:

Wir sind der Königin Knecht' und müssen folgen.

Er erbietet sich dann, aus brüderlicher Liebe zum König zu gehen und alles zu thun, um die baldige Befreiung seines Bruders

auf alle mögliche Weise zu erwirken, auch wenn er Eduard's Wittwe, wie er mit sarkastischer Anspielung auf das Verhältniß des Königs zu Mistress Shore sich ausdrückt, Schwester nennen müßte. Dem in aller Arglosigkeit sich von ihm verabschiedenden Bruder aber ruft er nach:

> Geh nur des Wegs, den nie du wiederkehrst,
> Einfält'ger Clarence! So sehr lieb' ich dich,
> Ich sende bald dem Himmel deine Seele,
> Wenn er die Gab' aus unsrer Hand will nehmen.

In dieser Scene zeigt uns Richard eine bis dahin verborgen gebliebene Nachtseite seines Charakters: er ist ein vollkommener Heuchler, der, wie dieses erste Beispiel zeigt, auch die ihm am nächsten Stehenden mit absoluter Sicherheit des Erfolges täuscht. Die Heuchelei bei Richard ist aber eine nothwendige Frucht seines Ehrgeizes, den er nur befriedigen kann unter der Bedingung, ihn nicht zu verrathen.[78]) Aber Richard's Heuchelei ist keine ordinäre; sie zeigt uns psychologische Tiefen, von denen wir selbst an dem Molière'schen Tartüffe nichts entdecken, der, wie Oechelhäuser mit Recht sagt, „schon bei Aufgang des Vorhanges bereits als Heuchler dasteht, über den höchstens noch zwei geistesbeschränkte Personen des Stückes anderer Meinung sind.“[79])

Die Verstellungskunst, die der furchtbare Richard mit so verblüffender Virtuosität ausübt, ist bedingt einerseits durch seine vollkommene Selbstbeherrschung und durch die absolute Betäubung seines Gewissens andererseits. Wenn aber schon im gewöhnlichen Leben, wo es sich doch nur um die Erlangung gemeiner Güter oder Zwecke handeln kann, so viel Betrug, Heuchelei und Hinterlist im Schwange ist, wodurch es erfahrungsgemäß vielen gewissenlosen Obskuranten gelingt, vorwärts zu kommen ohne Verdienst, was nicht möglich wäre, wenn sich die verborgenen Bestrebungen der Heuchler aus ihren unwillkürlichen Mienen und Gebärden errathen ließen, so ist es unschwer, sich auch einen königlichen Heuchler, der ein verwegenes Spiel um Leben und Krone spielt, zu denken, ohne daß derselbe den Stempel der Verworfenheit als ein aller Welt sichtbares und abschreckendes Stigma auf seiner Stirne trüge. Fragen wir nun: Worauf beruht das Geheimniß der unfehlbaren Wirkungen der Verstellungskunst Richard's? Zur Beantwortung dieser Frage möge uns die Heuchelei desselben seinem Bruder gegenüber als Substrat dienen.

Richard hat in seiner gewaltigen, der höchsten Leidenschaften

fähigen Natur wahre und tiefe Empfindungen. Er hegt z. B. gegen die Königin Elisabeth und ihre Sippschaft einen glühenden Haß, den auch der Bruder nach Verhältniß seiner, starker Affekte nicht in gleichem Grade fähigen, Natur theilt. Unter diesen wahren und echten Empfindungen tiefen Hasses, denen Richard einen so heftigen Ausdruck verleiht, verbirgt er die schlimmen Gesinnungen gegen seinen Bruder. „Er braucht," wie Kuno Fischer treffend sagt, „wahre Empfindungen, die er hat, zum Deckmantel anderer wahrer Empfindungen, die er verbirgt. Er heuchelt vollkommen, während er so wenig als möglich lügt."[80]) Er ist gegen seinen Bruder, den er auch keineswegs mit wortreichen Betheuerungen seiner Liebe zu regalieren für nöthig erachtet, durchaus wahr, indem er Hohn und Verachtung auf den König schüttet und seiner bitterbösen Zunge gegen die Königin und ihre Anverwandten freien Raum läßt. Diese wahre Gesinnung bricht mit elementarer Gewalt aus ihm hervor und ist die Maske der entgegengesetzten, von welcher er beseelt ist. Bei der psychologisch höchst interessanten Wirkung der raffinierten und jeder Situation sich mit überlegener Geistesmacht anpassenden Verstellungskunst Richard's kommt ferner der Umstand nicht zuletzt in Betracht, daß seine rauhe Außenseite, seine wild auflodernde Leidenschaftlichkeit auf das natürlichste von der Welt die Annahme einer Verstellung in seiner Natur auszuschließen scheinen. Doch wird uns an ihm verständlich, „welche fürchterliche, heldenhafte Größe eine grundsätzliche Heuchelei erfordert."[81])

Die Verstellungskunst Richard's feiert in der zweiten Scene des ersten Aufzuges einen ungleich glänzenderen Triumph als in der ersten Scene. Die Situation ist folgende. Die Prinzessin Anna, die junge Wittwe des Prinzen Eduard aus dem Hause Lancaster, geleitet die von mehreren Edelleuten getragene sterbliche Hülle des von Richard's Hand gefallenen Königs Heinrich VI. von St. Paul zur Bestattung nach Chertsey. Sie läßt die Leiche eine Weile niedersetzen und beklagt unter heißen Thränen bitterlich den „frühen Fall des frommen Lancaster." In heftigen Verwünschungen gegen den frevelhaften Urheber der ungesühnten Blutschuld schüttet sie ihre erregte Seele aus. Da, als die Träger die Leiche wieder aufnehmen und weiter gehen, plötzlich — gleich einem Blitze, der aus finsterer Gewitterwolke herniederfährt, Schrecken und Entsetzen verbreitend — tritt Richard auf, entschlossen, seine am Schlusse der ersten Scene geäußerte Absicht, die jüngste Tochter des Grafen Warwick zu ehelichen:

aus Liebe nicht sowohl,
Als anderer tief versteckter Zwecke halb,
Die diese Heirath mir erreichen muß —

jetzt zur Ausführung zu bringen.

Wie verfährt nun der furchtbare Werber? Zunächst entfaltet der Mann, dessen Schläfe die blutigen und noch frischen Lorbeern siegreicher Schlachten schmücken, vor den Augen der vor Erregung und Erstaunen ihrer Sinne kaum mächtigen Prinzessin die unbändige Rauhheit und Entschlossenheit seines Naturells und seiner imponierenden Herrschernatur. Er hemmt den Zug und gebietet den Trägern, die Leiche niederzusetzen. Bei der zweiten Aufforderung, die er mit schrecklichen Drohungen begleitet, gehorchen sie ihm zitternd. Oechelhäuser meint, daß auf der Bühne diese Stelle der gewaltigsten Wirkung fähig sei, und zwar einer um so größern, je plötzlicher und unvermittelter diese höchste Stufe zorniger Aufwallung hervorbräche.[82]) Die Prinzessin vermag die furchtsam mit gesenktem Haupte dastehenden Edelleute nicht zu tadeln; denn sie weiß, daß kein sterbliches Auge den „grausen Höllenboten" ertrüge, der ihrem frommen Zug so rücksichtslos sich in den Weg gestellt hat. Da appelliert der furchtbare Mann plötzlich auf ihre Flüche an ihre christliche Gesinnung, an das Gebot der Liebe und ganz im Gegensatz zu seinen erschrecklichen Zornesworten, die er mit rauh gebietender Stimme an die Träger der Leiche des von ihm erschlagenen Königs richtete, spricht er zu ihr im bestrickenden Tone vollendeter Milde, Sanftmuth und schonender, brüderlicher Ermahnung:

Sei christlich, süße Heilige! fluche nicht!

Aber diese fromme Rede des heillosen Mörders ist ein neuer Dolchstich für das schmerzzerrissene Herz der jungen Wittwe, sie bricht in neue Verwünschungen aus gegen den unheimlichen Mann, der die schöne Gotteserde erfüllt hat mit „Fluchgeschrei und tiefem Weh," und sie ruft die Rache des Himmels herab auf sein schuldbeladenes Haupt. Als sie erschöpft zu sein scheint, als sie ihr auf's heftigste gereizte Gemüth gegen ihn entladen hat mit der ganzen Leidenschaftlichkeit eines in ihren heiligsten Empfindungen schwer verletzten jungen Weibes, da appelliert der grause Werber, der kein Wort der Entgegnung auf ihre Verwünschungen zu finden scheint, abermals an ihre christliche Gesinnung:

Herrin, Ihr kennt der Liebe Vorschrift nicht,
Mit Gutem Böses, Fluch mit Segen lohnen.

Sie hält ihm fluchend seine kalte Grausamkeit vor, die ihn noch unter das Thier erniedrige; denn auch das wildeste Thier kenne doch des Mitleids Regung. Da thut Richard zum ersten Male den Mund zur eigentlichen Erwiderung auf und schwingt die scharfgeschliffene Waffe des witzigen Wortes. Er antwortet kaltblütig, seine Grausamkeit sich selbst attestierend: „Ich kenne keins und bin daher kein Thier." Diese rasche Replik, diese sarkastisch-humoristische Redeweise, die Richard eigen ist, bringt die Prinzessin außer Fassung, sie bekommt einen unmittelbaren Eindruck von seiner überlegenen Geisteskraft und weiß nichts zu entgegnen als: „O Wunder, wenn ein Teufel Wahrheit spricht." Anna preist nun die Tugenden des „heiligen" Königs, dessen Tod sie beweint. Da antwortet Richard cynisch-witzig: „So taugt er, bei des Himmels Herrn zu wohnen." — Nunmehr beginnt der Hauptangriff des durch keine Verwünschung zu bannenden Brautwerbers. Der Moment ist mit berechnender Klugheit gewählt. Der wortreiche Jammer, das von dem Dichter zweifelsohne absichtlich auf die Spitze getriebene Pathos der Sprache der Prinzessin (*curae leves loquuntur!*) lassen nach, und nun spielt Richard mit dem Aufgebot seines ganzen „Lock- und Gaukelwerks von Blend- und Schmeichelkräften" dem jungen Weibe gegenüber den romantisch-feurigen Liebhaber mit aller Macht der Täuschung, indem er gesteht, daß nur der Wunsch, sie zu besitzen, ihn dazu angetrieben habe, den zweifachen Mord zu begehen; daß der Zauber ihrer Reize, der seine Sinne gefangen hält, wie er mit honigsüßer Zunge, mit dem lieblichsten Schmelz der Rede, sich entschuldigend und sie zur Theilhaberin seiner Schuld machend, sagt, überhaupt die letzte Ursache seiner Unthaten sei. [83]) Die Liebe zu ihr, bekennt er, sei ihm zur unerträglichen Qual geworden. Er schämt sich nicht, zu sagen, daß seine nie von Mitleidsthränen benetzten Augen sich um sie blind geweint und gedenkt in weicher Stimmung der Waffenbrüderschaft, die einst Anna's edlen Vater mit seinem Hause verbunden habe:

Dein Aug' erpreßte meinen salz'ge Thränen,
Beschämt' ihr Licht mit kind'scher Tropfen Fülle:
Die Augen, nie benetzt von Mitleidsthränen,
Nicht, als mein Vater York und Eduard weinten
Bei Rutlands bangem Jammer, da sein Schwert
Der schwarze Clifford zückte wider ihn;
Noch als dein tapfrer Vater wie ein Kind
Kläglich erzählte meines Vaters Tod
Und zehnmal inne hielt zu schluchzen, weinen,
Daß, wer dabei stand, naß die Wangen hatte

Wie Laub im Regen: in der traur'gen Zeit
Verwarf mein männlich Auge milde Thränen;
Und was dies Leid ihm nicht entsaugen konnte,
Das that dein Reiz und macht es blind vom Weinen.
Ich flehte niemals weder Freund noch Feind;
Nie lernte meine Zunge Schmeichelworte;
Doch nun dein Reiz mir ist gesetzt zum Preis,
Da fleht mein stolzes Herz und lenkt die Zunge.[84])

Die von dem Dichter beabsichtigte, umstimmende Wirkung dieser mit dem Scheine wahrer, tiefer Empfindung gesprochenen Worte auf die Prinzessin hat Gervinus treffend dadurch erklärt, daß er sagt, „man muß sich erinnern, daß die ungewohnte Milde von Unholden dreimal wirksamer sei, als die Sanftmuth der Schwachen.“ Die Beredtsamkeit des aller äußeren Reize entblößten Werbers mit der blutigen Vergangenheit wird immer glühender und unwiderstehlicher. In seiner Phantasie verbindet sich der Besitz der Krone und der der Prinzessin zu einem gemeinschaftlichen Ziele, das er erstreben will und erlangen muß. Er bietet zu diesem Endzweck die großartigen geistigen Hilfsmittel seiner Natur auf, seine intellektuelle Ueberlegenheit und Schlagfertigkeit, seine tiefe Leidenschaftlichkeit. Seine Seele geräth in Wallung bei der Erinnerung an seine sturmdurchtoste Jugendzeit; er gedenkt des frühzeitigen Todes seines geliebten Bruders, der dem das Racheschwert gegen seine Familie schwingenden Clifford zum Opfer fiel; der grenzenlose, stumme Schmerz, den er bei dem Tode seines heißgeliebten Vaters empfunden hat, kehrt in sein Gedächtniß zurück. Die Erinnerung an diese beiden blutigen Ereignisse erfüllen seine Seele mit ungeheucheltem Schmerz, ja mit Wehmuth; und diese wahren Empfindungen gießt er in seine Worte, mit denen er werbend die Prinzessin umfängt, welche gar nicht anders kann, als an die Aufrichtigkeit der von einer so sympathischen Sprache getragenen Gefühle zu glauben. Hat die Prinzessin in dem wilden Bürgerkriege Gemahl und Schwiegervater verloren, und ist sie darüber trostlos, so beweint auch er den Verlust eines Bruders und Vaters.

Die Möglichkeit einer Weigerung der Prinzessin, deren Hand er doch „um tiefversteckter Zwecke willen“ gewinnen muß, empfindet er mit der Qual, die ihn peinigt um den Besitz der Krone; in der Kette seiner Berechnungen ist die Heirath mit Anna ein wichtiges Glied: denn durch die Verbindung mit dieser Tochter des *King-maker* hoffte Richard historisch die Häuser des alten Adels, welche durch die Heirath Eduard's mit einer Ritterstochter von der feindlichen Partei und die Ueberschüttung derselben mit Gnadenerweisungen sich

abgestoßen fühlte, sich zu gewinnen; — er muß daher ihre Zusage erlangen.

Zum Beweise seiner tiefen Reue bietet er ihr sein Schwert an, um es in seine treue Brust zu stoßen, die er dem Todesstreiche bloßlegt; zweimal zielt sie nach ihm, und beide Male entsinkt ihr die Waffe. Auch will er sich selbst tödten, wenn sie ihm den Befehl dazu giebt, das kann sie nicht und ist so bezwungen. Nachher klagt sie selber:

> In solcher Schnelle ward mein Weiberherz
> Gröblich verstrickt von seinen Honigworten.[85]) (IV, 1.)

Auch in der dritten Scene desselben Aufzuges offenbart sich vor allem die „heuchlerische Proteusnatur" Richard's, wie Fischer sich ausdrückt.

Buckingham kommt von dem Lager des kranken Königs und theilt mit, daß derselbe sehnlichst wünsche, vor seinem Ende unter seinen lieben Familiengenossen Friede und Eintracht zu stiften. Richard stellt sich, als geschähe ihm das bitterste Unrecht, wenn man ihn dem Verdachte aussetze, er liebe jemand am Hofe nicht, und er beklagt sich darüber, daß man des Königs Ohr mit Zankgerüchten fülle. Er fühlt sich ganz frei und begreift gar nicht die Nothwendigkeit einer Versöhnung. Doch macht er die raffinierte Andeutung, die ihren Zweck nicht verfehlen kann, daß es doch schließlich möglich sei, daß er den Verdacht sich zugezogen habe, als liebe er irgend jemand nicht in dem gebührenden Maße, weil die rauhe Einfachheit seiner Natur, der einschmeichelndes Wesen widerstrebe, die wegen ihrer Ungelenkigkeit den höfischen Formen sich nicht anpassen könne, beargwöhnt würde:

> Weil ich nicht schmeicheln und beschwatzen kann,
> Zulachen, streicheln, hintergehn und kriechen,
> Fuchsschwänzend wie ein Franzmann und ein Aff,
> So hält man mich für einen neid'schen Feind,
> Kann denn ein schlichter Mann nicht harmlos leben?

Muß diese schlaue Rede auf die Anwesenden nicht mit der Macht der Naturwahrheit wirken? Auch zeigt Richard seine wahre Natur, der von Haus aus Kriecherei und Verstellung ganz gewiß widerwärtig sind, in seinen folgenden Reden, wo er die Königin, deren edle Seele er kennt, mit höhnischen Worten über die weitgetriebene Parvenü-Wirthschaft am Hofe, die er ihr indirekt schuld giebt, schwer beleidigt, die Verhaftung Hastings' und seines Bruders mit hartstirniger Frechheit auf ihr Konto setzt:

Ich weiß es nicht, die Welt ist so verderbt;
Zaunkön'ge hausen, wo's kein Adler wagt.
Seit jeder Hans zum Edelmanne ward,
So wurde mancher edle Mann zum Hans.

Den Verwandten der Königin wirft er ihre Parteigängerei für das Haus Lancaster vor, während er selbstlos sich zum Packpferde des großen Werkes für seinen Bruder machte, der ihm freilich schlecht lohne. Wer sollte nun meinen, daß hinter diesem plumpen Schelten und diesem bittern Schmähen, die so natürlich-rauh der Seele des Herzogs entströmen, noch weit schlimmere Tücken und eine noch tödlichere Feindschaft sich verbirgt? Hier findet sich zum ersten Male ein Beispiel seiner Tartüfferie. Er kommt auf den Abfall seines Bruders Clarence von dessen Schwiegervater Warwick zu sprechen und wünscht dem Meineidigen dafür fromm Gottes Vergebung; allerdings sperre man jetzt den armen Herzog zum Lohne für seine Aufopferung ein, worüber sein mildes Herz sich härmt:

Wär' doch mein Herz steinhart wie Eduard seins;
Wo nicht, seins weich und mitleidsvoll wie meins;
Ich bin zu kindisch thöricht für die Welt.

Der folgende Dialog spinnt sich nun hauptsächlich weiter zwischen Richard und der plötzlich, ungerufen und ungebeten auftretenden, vom Hofe verbannten Königin Margarethe, der Gemahlin des ermordeten Heinrich. Diese Kassandra des Hauses Lancaster repräsentiert den Genius der Rache, und ihre Rolle besteht darin, daß sie den versteckten Betrug und die in der Vergangenheit fast vergrabene Bosheit der Anwesenden aufdeckt, wie die laute Posaune des Gerichtes Gottes jedem Frevler das drohende Verderben in aller Oeffentlichkeit verkündigt. Auch Richard, dem Mörder ihres Gatten und ihres Sohnes, reißt sie vor den anderen die heuchlerische Maske ab und nennt den „Friedensstörer dieser armen Welt" einen „Lump der Ehre" (*thou rag of honour*). Aber ihre „bitteren Namen", ihre Flüche, schleudert Richard witzig auf sie selbst zurück. Die von ihrer Höhe jählings herabgestürzte Königin läßt die Anwesenden an ihrem Beispiel sehen, wie tief ein Hochstehender fallen könne. Richard verschmäht gleichwohl, den Rath zu Herzen zu nehmen:

...... Doch ich bin hochgeboren,
In Zedernwipfeln nistet unsre Brut
Und tändelt mit dem Wind und trotzt der Sonne.

Nachdem die königliche Sibylle ihre Racheflüche hat himmelan steigen lassen, geht sie ab mit den Worten:

Leb' euer jeder, seinem [Richard's] Haß zum Ziel,
Und er dem euren, und ihr alle Gottes.

Richard ist der einzige, der scheinbar nicht Muth findet, sie zu schelten, da sie viel gelitten habe, auch bereut er seinen Theil daran, wie er auch denen verzeiht, auf deren Anstiftung sein armer Bruder Clarence jetzt im Tower schmachtet, so daß Rivers anerkennend sagt:

Ein tugendhafter, christlicher Beschluß,
Für die zu beten, die uns Böses thun,

was Richard als seine Gesinnung bezeichnet.

In einem Monolog äußert er sich dann:

Ich thu' das Böse und schrei' selbst zuerst.
Das Unheil, das ich heimlich angestiftet,
Leg' ich den andern dann zur schweren Last.
...... Dann seufz' ich, und nach einem Spruch der Bibel
Sag' ich, Gott heiße Gutes thun für Böses:
Und so bekleid' ich meine nackte Bosheit
Mit alten Fetzen, aus der Schrift gestohlen,
Und schein' ein Heil'ger, wo ich Teufel bin.

Es ist nach diesen Worten klar, daß, wie überall so auch hier, Richard über die Niederträchtigkeit seines Charakters sich nicht täuscht, er belügt sich nicht. Er besitzt eine ebenso große Wahrhaftigkeit gegen sich selbst als Lügenhaftigkeit gegen andere, und dadurch wird er der echte Typus des Heuchlers; aber er frevelt und heuchelt nur im großen Stile. Das Geschlecht der Heuchler ist unsterblich wie Satan selbst, der sich in einen Engel des Lichtes zu verstellen weiß, und der seinen Dienern den Schafspelz umhängt, damit ihre reißende Wolfsnatur nicht eher den Lämmern enthüllt wird, als bis diese nicht mehr entfliehen können. Die religiösen Heuchler, welche dank der überhand nehmenden Emancipation großer Massen von aller wahren Religion keine Geschäfte mehr machen können, werden in unseren Tagen besonders durch die politischen Heuchler abgelöst, deren „glühender Patriotismus“ sie die größten persönlichen Opfer nicht scheuen läßt, falls sie nur die geringste Aussicht haben, daß ihre „selbstlose Thätigkeit“ die Blicke eines Gewaltigen der Erde auf sich zieht, und sie Carrière machen können. Shakespeare läßt Richard den Schleier, in den er sich vor anderen hüllt, sich selbst in seinen monologischen Ergüssen abreißen und ihn dennoch bei seiner Bosheit beharren. Der bewußte Betrug und die grundsätzliche Heuchelei des gigantischen Frevlers erfordern aber eine so ungeheuere Willenskraft und Selbstbeherrschung, (vgl. S. 190) ein so beständiges Aufmerken

auf jede Miene im Gesicht, auf jedes leise hingehauchte Wort, daß wir trotz der unsern tiefsten Abscheu erweckenden niedrigen Gesinnung Richard's, der er überdies einen so beleidigend-cynischen Ausdruck verleiht, mit verhaltenem Athem auf der blutgetränkten Spur dem „wühlenden Eber“ folgen; daß wir mit steigendem Interesse der Abwicklung seiner mit berechnender Schlangenklugheit angelegten Ränke folgen und mit grausem Interesse sehen, wie er um die auserlesenen Opfer seine verderblichen Kreise enger und enger zieht. Den Weg zum hohen Ziele ist er ja entschlossen, mit blutiger Axt sich zu hauen; die Umstände aber erheischen dringend, daß er die entgegengesetzte Gesinnung heuchelt, da der Feinde noch so viele und der Freunde so wenige sind. Die religiöse Heuchelei Richard's in der besprochenen Scene, die sich noch einmal später wiederholt (III, 7), ist eine Steigerung seines Frevelmuths, insofern er sich damit an Gott selbst vergreift. —

Nachdem Richard eben noch der Königin und ihrem Anhang öffentlich den schweren Vorwurf gemacht hat, daß durch ihre Anzettelungen sein Bruder Clarence gefangen gesetzt sei, ertheilt er kaltblütig zwei gedungenen Meuchelmördern den Befehl, seinen Bruder, über dessen Leiche er gehen zu müssen glaubt, umzubringen. Der König, auf dessen gedankenlosen Leichtsinn und undankbare Selbstsucht Richard so fein spekuliert, hatte zwar das Todesurtheil gegen Clarence ausgesprochen, dasselbe aber wieder zurückgenommen (vgl. II, 1). Richard muß ihm daher zuvorkommen, was ihm gelingt; Clarence fällt unter den Streichen der Mordbuben.

Kaum hat Richard die Nachricht von dem gelungenen Anschlage vernommen, als er darauf ein wahres Meisterstück raffiniertester Täuschung baut. Der König ist, wie schon oben erwähnt, von tödlicher Krankheit getroffen und findet auf seinem Schmerzenslager einen großen Trost in der durch ihn angeregten und erzielten Versöhnung der einander widerstrebenden und beargwöhnenden Großen seines Reichs. Alle haben sich gegenseitige Liebe und Treue gelobt; sogar Buckingham, der fürstliche Verwandte der Plantagenets, ein Mann von glänzenden Gaben, aber ohne Charakter, der gesinnungsloseste aller späteren Höflinge Richard's, ist mit ganzer Seele dabei und schwört auf sich selber die Strafe des Himmels herab, falls seine Liebe jemals gegen die Königin und deren Familie erkalten sollte. Da erscheint der schon erwartete Richard und illustriert in buchstäblicher Weise die Worte seines Monologs: „Kann ich doch lächeln und im Lächeln morden.“ Mit Ehrerbietung gegen die beiden Maje-

stäten und mit gewinnender Freundlichkeit gegen die Pairs tritt er ein, und kaum hat er aus dem Munde des königlichen Bruders erfahren, was vorgegangen ist, als er dem Versöhnungsakte in feierlicher Weise für seine Person beitritt, ja soweit geht, daß er zugiebt, in der Wuth unwissend vielleicht jemand gekränkt und beleidigt zu haben; sei dies wirklich der Fall, so begehre er von ganzem Herzen, sich jetzt in Fried' und Freundschaft auszusöhnen; denn —

In Feindschaft stehen ist mein Tod; ich haß es
Und wünsche aller guten Menschen Liebe.
...... Nicht einen weiß ich, der in England lebt,
Mit dem mein Sinn den mind'sten Hader hätte,
Mehr als ein heute Nacht gebornes Kind:
Ich danke meinem Gott für meine Sanftmuth.

Kann man versöhnlicher und herzgewinnender sprechen? Nunmehr bittet Elisabeth, um das Maß der Gnade voll zu machen, den König um Freilassung des Clarence aus der Haft. Da fährt der eben noch so friedlich gestimmte Richard zornig auf und sagt:

Wie, bot ich darum Liebe, gnäd'ge Frau,
Daß man mein spott' in diesem hohen Kreis?
Wer weiß nicht, daß der edle Herzog todt ist?
Zur Ungebühr verhöhnt Ihr seine Leiche. (II, 1.)

Diese ganz und gar unvermuthete, schreckliche Nachricht läßt Richard wie einen Donnerschlag in den eben geschlossenen Frieden fallen. Alle fahren zurück mit den Zeichen äußerster Bestürzung. Endlich faßt sich die Königin und spricht:

Allsehnder Himmel, welche Welt ist dies!

Gewiß eine arme Welt, deren Frieden von einem so tückischen und boshaften Manne wie Richard abhängt. Das rechtschaffene und arglose Gemüth der Königin vermag keinen der Anwesenden zu beschuldigen. Der König fragt noch einmal bestimmt, ob Clarence wirklich todt sei, was Richard bejaht mit dem erlogenen Zusatz, daß „der Arme“ auf das erste Urtheil hingerichtet sei; der Widerruf sei zu spät gekommen; Gott gebe, daß nicht andere, „näher durch blut'gen Sinn, nicht durch das Blut,“ größere Schuld auf sich geladen hätten, als der treue und edle Bruder, und doch frei umhergingen. Da kommt Stanley herein und bittet um Gnade für seinen Diener, der einen wilden Junker erschlagen hat. Diese Bitte irritiert den im hohen Maße erschütterten König, daß ein Lord auf den Knien um Gnade fleht für einen „Kärrner, der im Trunk einen Todtschlag verübt,“ wo doch keiner von seiner Umgebung so gewissenhaft gewesen

wäre, ihn daran zu erinnern, daß er gegen seinen gefangenen Bruder viele und große Verpflichtungen, daß er ihm sein Leben in der Schlacht bei Tewksbury zu verdanken gehabt habe, und so mehr. Voll Verzweiflung läßt sich der todtkranke König in sein Schlafgemach bringen und seufzt:

O Gott, ich fürchte, dein Gericht vergilt's
An mir und Euch, den Meinen und den Euren.

Was erreicht Richard, „der sein Gesicht zu jedem Anlaß passen kann und geschickter täuschen will als Ulyss gekonnt," mit dieser Lug- und Trugscene? Zunächst schmettert er den schwer leidenden Monarchen, dessen Gewissen schon genügend belastet war, der (historisch) in den sinnlichen Zerstreuungen seines Hofes ein unzureichendes Mittel suchte und fand, die mahnende Stimme des Gottes in seinem Busen zu übertäuben, durch die Nachricht von der vermeintlichen Ausführung des zuerst ergangenen und zu spät widerrufenen Todesurtheils gegen seinen Bruder mit tödlichem Schrecken zu Boden. Ganz abgesehen von der natürlichen Wirkung einer plötzlichen Todesnachricht überhaupt, mußte diese doppelt vernichtend wirken, da ja der Fürst in seinem zu spät eingetroffenen Widerrufe des auf bloße Verdachtsgründe erlassenen Verdiktes eine rächende Fügung des Himmels erblicken konnte. Unter der Last dieser neuen Blutschuld mußte der König erliegen. Ferner aber bewirkt Richard durch die abrupte Mittheilung des Todes von Clarence, daß die Verwandten der Königin, wie alle Anwesenden, bleich werden und dadurch als Anstifter und Mitthäter sich schuldig zu bekennen scheinen. Zwischen die eigentlichen Verwandten und die sonstigen hohen Lords des Hofes streut er dadurch eine neue Saat gegenseitigen Mißtrauens und Hasses. Er selbst aber erscheint nicht nur als ganz schuldlos, obschon er doch der einzige Schuldige ist; sondern er setzt sich auch hoch als Richter über alle und sagt zu dem allein zurückgebliebenen Buckingham, zu dem er so bald in nähere Beziehungen treten wird, nunmehr ungescheut alle Schuld direkt auf den König wälzend:

Das ist die Frucht des Jähzorns! — Gabt ihr Acht,
Wie bleich der Kön'gin schuldige Verwandte
Aussahn, da sie von Clarence Tode hörten?
O immer setzten sie dem König zu!
Gott wird es rächen. (II. 1.)

Dann bittet er Buckingham, mit ihm zu kommen, er will Eduard mit seinem Zuspruch trösten.

Der König stirbt, und Richard wird Protektor des Reichs. Auf den Rath des alle sittlichen Normen mißachtenden Buckingham, welcher der einzige ist, der Richard's ehrgeizige Pläne in seiner verwandten Seele durchschaut, und der trotz seines feierlich abgegebenen Versprechens gesonnen ist, die wilde Hetzjagd des Verbrechens mitzumachen, soll nur ein kleines Gefolge den Prinzen von Wales von Ludlow her zur Krönung nach London geleiten. Hierdurch wird Gelegenheit gegeben, die Verwandten der Königin von dem jungen Fürsten zu entfernen; sie werden nach Pomfret gebracht und unschädlich gemacht. Kaum hat die Königin diese schlimme Zeitung vernommen, als sie die ahnungsvollen Worte ausspricht:

Weh mir, ich sehe meines Hauses Sturz!
Der Tiger hat das zarte Reh gepackt,
Verwegne Tyrannei beginnt zu stürmen
Auf den harmlosen ungescheuten Thron:
Willkommen Blut, Zerstörung, Metzelei!
Ich sehe, wie im Abriß, schon das Ende.

Sie flüchtet sich daher mit ihrem jüngsten Sohne, dem Herzog von York, in das Heiligthum Westminster. Buckingham, der arglistige und redegewandte Günstling des Protektors, bringt den Kardinal Bourchier dahin, daß derselbe verspricht, die Unverletzbarkeit des Asyls nicht achtend, den jungen Herzog eventuell mit Gewalt den Armen der Mutter zu entwinden, indem auch der treue, aber leichtfertige und oberflächliche Lord Hastings sich täuschen läßt. Der Prinz wird den schützenden Mauern der Freistatt entrissen, und, so will es der Protektor, mitsammt dem inzwischen angekommenen Prinzen von Wales im Tower untergebracht, obschon beide in ihrem kindlichen Gemüth die Schwüle der Lage und die ihnen drohende Gefahr instinktiv ahnen und nur mit beklommenem Herzen an den Ort gehen, der dem älteren Bruder so mißfällt wie kein andrer Ort auf Erden, und dem jüngern, weil er fürchtet, dort vor seines Oheims zornigem Geist nicht schlafen zu können, der da, wie seine Großmutter ihm gesagt, ermordet worden sei.

Es soll nunmehr Rath gehalten werden, wann die Krönung stattfinden kann. Wer gekrönt werden soll, das ist längst zwischen Richard und Buckingham abgemacht. Doch zuvor muß noch Lord Hastings, der in so nahen Beziehungen zu dem verstorbenen Könige gestanden hat, gewonnen werden. Catesby, der ergebene, schurkische Diener des für den Protektor arbeitenden Buckingham, dessen Leitung der letztere seinerseits „wie ein Kind“ folgt, soll ihn son-

dieren und ihn mit der Nachricht gewinnen, daß seine Todfeinde, die nach Pomfret gefangen abgeführten Lords, an dem Tage hingerichtet würden. Er geht hin nnd richtet seinen Auftrag aus. Hastings will aber auf eine Andeutung seitens Catesby's nichts von einem unrechtmäßigen Haupte des Staates wissen, läßt sich aber von seinem hinzukommenden mißtrauischen Freunde Stanley nicht in seinem Entschlusse, an der Rathsversammlung theilzunehmen, beirren; denn sein Herz ist durch die von dem Abgesandten Buckingham's geschickt in die Unterhaltung eingestreute Botschaft von der bevorstehenden Hinrichtung seiner Feinde in Pomfret so voll befriedigter Rachsucht, daß er, der Gunst des Protektors vertrauend, den Fall noch vieler andern Männer, „die sich so sicher dünken", zu erleben hofft. Höhnisch sagt Catesby im Hinblick auf den nahen Untergang des in verblendeter Sorglosigkeit dahingehenden Lords:

> Ein häßlich Ding, zu sterben, gnäd'ger Herr,
> Unvorbereitet und sich nichts versehend. (III, 2.)

So giebt der leichtlebige, aber dem rechtmäßigen Thronnachfolger bis in den Tod ergebene Lord dem ehrsüchtigen Protektor neue Gelegenheit, seine großartige Verstellungskunst und seine ganze machtvolle Persönlichkeit, vor der alle anderen Personen des Dramas sich scheu neigen, zu offenbaren.

Es findet die anberaumte Sitzung in einem Zimmer des Tower's statt: der Krönungstag soll bestimmt werden. Auf eine Anspielung spricht der auch anwesende Hastings selbstgefällig über die zwischen dem Protektor und ihm obwaltenden guten Beziehungen. Da erscheint Richard, entschuldigt sein spätes Kommen und bittet in der heitersten Laune von der Welt den Bischof von Ely, aus seinem Garten in Holborn einige Erdbeeren holen zu lassen und entfernt sich dann eine Weile unter dem Vorwande einer kurzen Besprechung mit Buckingham. Die Pause benutzt Hastings, um der Versammlung unaufgefordert seine Meinung über die dermalige Stimmung des Protektors zum Besten zu geben, so sehr hat es der „Täuscher aller" verstanden, seinen finstern Plan gegen das arglos ihm in's Garn gegangene Wild auf seinen Zügen nicht sichtbar werden zu lassen. Nur allzu bald sollte diese Lobrede von dem, an dessen Adresse sie gerichtet war, ein so schreckliches Dementi erfahren. Hastings sagt:

> Heut' sieht seine Hoheit mild und heiter aus;
> Ihm liegt etwas im Sinn, das ihm behagt,
> Wenn er so munter guten Morgen bietet.

Ich denke, niemand in der Christenheit
Kann minder bergen Lieb' und Hass, wie er;
Denn sein Gesicht verräth euch gleich sein Herz. (III, 4.)

Das Schlachtopfer ist so sicher gemacht, daß es so zu sagen die Hand beleckt, die ihm den Todesstoß versetzen wird. Das ist die Wirkung der auf grobe Täuschung berechneten, aber feingesponnenen Heuchelei Richard's. Aber es muß doch auch vor der Welt eine gewisse Schuld des dem Tode Geweihten erwiesen werden, ehe man das Richtbeil schwingt.

Richard kommt zurück mit allen Zeichen des höchsten Zornes; er apostrophiert sofort die hohe Versammlung und stellt an dieselbe die Frage, was die verdienen, die mit höllischem Zauber seinen Leib übermannt und seinen Tod gesucht hätten.

Sei denn eu'r Auge ihres Unheils Zeuge;
Seht nur, wie ich behext bin! Schaut, mein Arm
Ist ausgetrocknet wie ein welker Sproß . . .

Dann beschuldigt er die Königin Elisabeth sammt der Mistress Shore, diese Hexenkünste an ihm verübt zu haben. Hastings, der, bevor Richard Namen genannt hat, rasch bei der Hand gewesen ist, die Thäter, wer sie auch seien, des Todes zu verdammen, will, als er den Namen der Königin, der Gemahlin seines treugeliebten Herrn, und den seiner Geliebten, zu seinem grenzenlosen Erstaunen vernimmt, einlenken und seinen Wahrspruch nur aufrecht erhalten, wenn sie die That gethan. Kaum beginnt er aber seine Rede mit dem verhängnißvollen „Wenn", als der Protektor in unbändiger Wuth losbricht und ihn anschnaubt:

Kommst du mit „Wenn" mir? Du bist ein Verräther!
Den Kopf ihm ab![86]) (III, 4.)

Bethört und sicher gemacht durch die mit größter Kunst zur Schau getragene heitere Laune des Protektors, auf's schwerste in seinen Gefühlen gekränkt zumal durch die, wie er weiß, grundlose Anschuldigung seiner geliebten Herrin, fängt er sich mit einem „Wenn" und fällt, da niemand aus dem Staatsrathe ein Wort für ihn einzulegen wagt, ohne daß ihm eine Frist gegeben wird, — Richard will nicht eher speisen, bis er den Kopf Hastings' gesehen hat — in des Todes unvermeidliche Schlinge.[87])

— Richard rückt seinem Ziele immer näher. Hat er eben noch sich „seinen Weg mit blutiger Axt gehauen," so gilt es zunächst wieder, „die Wangen netzen mit erzwungenen Thränen, den Redner gut wie Nestor spielen, verschmitzter täuschen, als Ulyss' gekonnt, sich mehr

zu verwandeln als Proteus und den mörderischen Macchiavell' in Lehre zu nehmen.“

Denn es gilt nicht nur, die ohne Richterspruch erfolgte Hinrichtung des ungefügigen, aber doch beim Volke wegen seiner Loyalität beliebten Lord Hastings dem Mayor und der Bürgerschaft in etwas zu rechtfertigen, sondern auch die letzteren so zu bearbeiten, daß sie unter dem Drucke der unsichern und unruhigen Zeitläufte dem scheinbar widerwilligen Richard die Krone selbst antragen, mit Uebergehung natürlich des im Tower eingeschlossenen jugendlichen Thronfolgers. Der verschmitzte Tyrannendiener Buckingham, diese echte Kopie seines Originals, den sein Herr selbst „sein anderes Selbst, seine Rathsversammlung, Orakel und Prophet“ nennt (II, 2) ist bereit, die gestellte Aufgabe zu lösen. Zum Volksredner und Volkstäuscher hält er sich für geschickt; denn „grause Blicke stehen ihm zu Gebote wie erzwungenes Lächeln.“ Zur gründlicheren Täuschung des herbestellten Mayors erscheinen der Protektor und sein fürstlicher Diener Buckingham in rostigem Harnisch und in sehr derangiertem Aufzuge auf den Mauern des Tower's. Dadurch soll dem inzwischen angekommenen Stadtoberhaupte die Mär plausibler gemacht werden, daß ein von dem „Erzverräther“ Hastings geplanter Anschlag gegen das Leben Richard's und seines Günstlings eben erst durch „Gott und ihre Unschuld“ glücklich abgewendet worden sei, daß man sich aber immer noch Schlimmes versehe. Da bringt man das abgeschlagene Haupt des Lords. Als Richard dasselbe erblickt, kann er seine Thränen nicht zurückhalten, da er den Todten so innig geliebt habe, daß er ihn zu seinem Buche gemacht, in das er seine geheimsten Gedanken geschrieben; und nun hätte er eine so schlimme Enttäuschung erfahren müssen. Nur weil dringende Gefahr im Verzuge gewesen sei, weil der Friede des Landes und ihre persönliche Sicherheit dieses peremptorische Verfahren — „wider alle Form des Rechts,“ — das sie sonst als heidnisch und türkisch perhorresziert, gebieterisch gefordert hätten, könnten sie hoffen, von der Bürgerschaft nicht mißverstanden zu werden (*who haply may misconstrue us in him, and wail his death*), die sonst seinen Tod beklagen würden. Der sofort überzeugte Bürgermeister ist damit nachträglich einverstanden, daß er den „Verräther“ nicht selbst gehört, und übernimmt es gern, der getreuen Bürgerschaft das gerechte Verfahren der beiden Fürsten zu berichten, indem besonders Richard lebhaft wünscht, dem Tadel der schlimmen Welt zu entgehn.

Nunmehr instruiert der Meister in der Bosheit den nur allzu

gelehrigen Schüler. Richard ertheilt (III, 5) Buckingham den Auftrag, dem Bürgermeister in das Gildehaus schleunigst nachzufolgen und heißt ihn, seine beredte Lügnerzunge in das Otterngift der Verleumdung tauchen und den todten König auf alle Weise recht schlecht machen. Er soll an diesen und jenen in der Erinnerung der Bürgerschaft haftenden Akt der Tyrannei und Sinnenlust Eduard's anknüpfen und auf dieser gewissermaßen historischen Grundlage die Gestalt des trotz seiner zahlreichen Schwächen volksthümlichen Monarchen durch verleumderische Uebertreibungen des Thatsächlichen und durch gänzlich erlogene Frevelthaten, in den Augen des leichtgläubigen und bestimmbaren Volkes verächtlich machen. Er soll nicht nur die Legitimität der Geburt des Prinzen von Wales, sondern auch die des verstorbenen Königs selbst, anfechten mit dem Hinweis darauf, daß Eduard nicht, wie Richard selbst es ist, ihrem edlen Vater ähnlich gewesen sei. Diese grundlose Ruchlosigkeit, wodurch der unnatürliche Sohn der Pietät gegen seine noch lebende Mutter, die edle, von der schweren Hand des Schicksals gebeugte Matrone, so gröblich verletzt, diese schmähliche Verleumdung gegen den Schoß, der ihn getragen, kann aber auch Richard nicht in Worte fassen, ohne daß sich nicht die verdrückte Spur des Gewissens zeigt; denn er setzt in der offenbaren Furcht, daß der nur allzu dienstfertige Genosse seiner Ränke weiter geht, als er selbst beabsichtigt, hinzu:

Doch das berührt nur schonend, wie von fern,
Weil meine Mutter, wie Ihr wißt, noch lebt. (III, 5.)

Buckingham übernimmt in der Aussicht auf den goldenen Lohn, „um den er rechtet", den ihm gewordenen Auftrag und wird nach gethaner Arbeit nach Baynard's Schloß bestellt, wo Richard im Kreise ehrwürdiger Väter und gelehrter Bischöfe ihn erwarten will. Buckingham kommt zurück und hat die ihm von Richard in der Kunst, öffentliche Meinung zu machen, ertheilte typische Lektion nach bestem Vermögen ausgeführt. Er hat mit Emphase gesprochen von des Protektors kriegerischen Heldenthaten in Schottland, von der strengen Manneszucht in seinem Heere, von seiner Leutseligkeit u. s. w. — doch, als er seine ganze Redekunst erschöpft und ausgerufen hat: „Gott schütze Richard, Englands großen König!" da haben die Bürger, so berichtet er, wie „stumme Bilder," wie „lebendige Steine" sich starr und todtenbleich angesehen und haben in bangem Schweigen verharrt. Ein Dutzend etwa erkaufter Stimmen haben den verlangten Ausruf gethan, und das hat der unverfrorene und kaltblütige Günstling für einen freudigen Beifall der Bürger genommen, nachdem er

den Bürgermeister genöthigt hat, das bedenkliche Schweigen des Volkes auf Schüchternheit zurückzuführen, da dasselbe nur gewohnt sei, von dem Syndikus angeredet zu werden. Da aber der Bürgermeister mit einigen Rathsherren und Bürgern schon in der Nähe ist, so räth Buckingham, die Intention seines Meisters bezüglich der geistlichen Herren in Baynard's Schloß richtig treffend, Richard möge doch unter dem Vorwande frommer Betrachtungen sich nur nach vielem Drängen sprechen lassen, sich dann, in fromme Demuth gehüllt, und wie zufällig, ihren profanen Blicken nur zeigen mit einem Gebetbuch in der Hand und in der Begleitung zweier Geistlichen, aus welchem Umstande dann der lohnsüchtige Tyrannendiener „heilige Nutzanwendung ziehen will."

So spielt sich denn zwischen dem falschen Richard und dem truggewandten Buckingham eine Heuchelscene ersten Ranges ab, welche „ein alle Register menschlicher Verstellungskunst durchlaufendes Ensemble" bildet. Zunächst bearbeitet Buckingham nochmals den Bürgermeister sammt seinen Rathsherren, indem er den Kontrast in der Lebensanschauung und Lebensführung der beiden Brüder, Eduard und Richard, auf Kosten des Todten und zur lügnerischen Anpreisung des Lebenden bis auf die Spitze treibt, dadurch, daß er den dem üppigen Welttreiben zugewandten Sinn des ersteren schmäht und den weltflüchtigen Sinn des letzteren, der mit Wachen und Beten und in brünstige Andacht versenkt, seinen Leib kasteiet, belobt. „Allein," setzt der gewandte Sprecher hinzu, „ich fürcht', er ist nicht zu bewegen," — nämlich die angebotene Krone anzunehmen.

Der zu Richard ins Haus geschickte Catesby kommt mit der Antwort von seinem Herrn zurück, daß derselbe sich wundere ob der großen Schar von Bürgern, welche sein Vetter Buckingham herbeigeführt habe; er sei nicht darauf vorbereitet gewesen, und fürchte fast, daß man nichts Gutes gegen ihn im Sinne habe. Durch diesen Argwohn seines edlen Vetters stellt sich Buckingham gekränkt, da er doch wie alle Bürger in wohlmeinendster Absicht gekommen sei. Das Zögern Richard's, die Bürgerschaft zu empfangen, entschuldigt er mit dem Zusatz, es sei schwer, durch weltliche Geschäfte frommandächtige Männer von ihrem „süßen Werk" abzuziehen. Da erscheint der verschmitzte Tartüff, dessen heldenhafte Vergangenheit und dessen kriegerischer Gesichtsausdruck dieses so plumpe Spiel der Heuchelei derart sieghaft bedecken, daß es die Augen aller Anwesenden blendet. „Eifrig im Dienste seines Gottes," bittet Richard seine Freunde um Entschuldigung, daß er sie habe warten lassen müssen

und fragt nach dem Begehr. Buckingham erklärt nach einem verstandenen Fingerzeig seines Herrn, die Bürgerschaft komme, um den Protektor zu bitten, er möge einen begangenen Fehler wieder gut machen. Kaum trifft das Ohr des heuchlerisch-frommen Richard das Wort „Fehler", als er sich sofort bereit erklärt, seine Schuld zu sühnen: weswegen lebte er sonst in Christenlanden? Jetzt zögert der fürstliche Tyrannendiener nicht länger, Richard unumwunden die Königskrone anzubieten und ihn dringend zu ersuchen, nicht länger als „Protektor, Anwalt, Stellvertreter, noch dienender Verwalter fremden Guts" das höchste Regiment des Landes auszuüben; sondern auf seine ehrerbietigste Bitte, die er auf das ungestüme Drängen der ergebenen Bürgerschaft vortrage, den „majestätischen Thron" als erbberechtigter König einzunehmen. Richard stellt sich verlegen und ist schwankend, ob er seiner und seiner Freunde Stellung nichts vergebe, wenn er überhaupt antworte; ob es besser sei, stillschweigend wegzugehen oder die Freunde bitterlich zu schelten. Aber er müsse bedenken, daß aus seinem Stillschweigen die Vermuthung entstehen könne, „als willige sein verschwiegener Ehrgeiz stumm darein, der Oberherrschaft goldenes Joch zu tragen;" schelte er die Freunde aber, so glaube er, sie zu verletzen, da treue Liebe ihnen das Gesuch nur eingegeben habe. Er entscheidet sich nach diesem sophistischen Wortgeplänkel für eine ablehnende Antwort. Er fühlt sich außer Stande, das dankenswerthe, aber „allzu hohe Begehren" der treuen Bürger zu gewähren: einmal, weil er in sich zu große Geistesarmuth und so vielfache Mängel verspüre, daß er, selbst wenn alle Hinderung hinweggeräumt und ihm der Weg zum Throne gebahnt wäre, doch bei seinem *desert unmeritable* sich vor der angebotenen „Hoheit" verbergen würde, wie ein schwacher Kahn, der keine mächtige See verträgt. Er freut sich daher, daß man seiner auch gar nicht bedürfe; er legt die ihm angetragene Krone auf das Haupt des rechtmäßigen Erben, des Prinzen von Wales, der, wenn er erst mannbar geworden, gewiß eine Zierde für den Sitz der Majestät sein werde, und dem sein gutes Recht und Erbtheil zu entreißen, ihm nie in den Sinn kommen würde. Ohne Verzug antwortet der bestochene Günstling, die angeführten Gründe verriethen ein gewissenhaftes Gemüth, seien aber doch zu gering und nichtig, wenn man alle Umstände wohl erwäge; und er wiederholt die schlimmen Verdächtigungen gegen den todten König, scheut sich nicht zu sagen, man nenne den Sohn desselben doch nur aus Höflichkeit Prinz. Er könne es noch „bittrer zu Gemüth führen," wenn nicht die Rücksicht auf noch lebende Per-

sonen ihn zwänge, seiner Zunge Mäßigung zu gebieten. Es folgt ein warmer Appell an Richard's Herz, doch das Wohl des Landes, noch mehr die Ehre seines fürstlichen Hauses zu fördern, wenn dasselbe aus der „Verderbniß der verkehrten Zeit“ herausgerissen und dem Lande eine echte Fürstenreihe geschaffen werde. Doch wie Cäsar die vom Freunde Antonius angebotene Krone ausschlägt, so macht es auch hier Richard. Er sagt:

> Ach, warum diese Sorgen auf mich laden?
> Ich tauge nicht für Rang und Majestät. (III, 7.)

Da wird Buckingham, der geschickt sein Ansuchen zu steigern versteht, dringender und fügt die drohend ausgestoßene Versicherung hinzu, daß, wenn Richard bei seiner bekannten Herzensmilde und seinem weichlichen Erbarmen gegen Anverwandte verharrend, ihrer Bitte nicht willfahren wolle, sie gleichwohl entschlossen wären, seinen Brudersohn nicht herrschen zu lassen, sondern „zum Schimpf und Umsturz seines ganzen Hauses“ jemand anders auf den Thron zu erheben. Fluchend geht er ab; Richard ruft ihm gottesfürchtig nach: „O fluchet nicht, Mylord von Buckingham.“ Auch die beiden Patres, von denen der eine der Bruder des Bürgermeisters, der berüchtigte Dr. Shaw war, dringen nun in Richard, des Landes Wohl zu erwägen und die Bürger nicht abzuweisen.

> Zwingt ihr mir eine Welt von Sorgen auf?
> Wohl, ruf sie wieder —
> Ich bin ja nicht von Stein,
> Durchdringlich eurem freundlichen Ersuchen,
> Zwar wider mein Gewissen und Gemüth.

Den Zurückkommenden erklärt er dann seine Bereitschaft, die Last auf sich zu nehmen, das ihm widerwillig auf den Rücken geschnallte Glück in Geduld zu tragen und fügt mit kluger Voraussicht der Mißdeutung seines Schrittes hinzu:

> Wenn aber schwarzer Leumund, frecher Tadel,
> Erscheinet im Gefolge eures Auftrags,
> So spricht mich euer förmlich Nöth'gen los
> Von jedem Makel, jedem Fleck derselben;
> Denn das weiß Gott, das seht ihr auch zum Theil,
> Wie weit entfernt ich bin, dies zu begehren.

Unter dem Rufe: „Lang lebe Richard, Englands würd'ger König!“ entfernen sich die Anwesenden, nachdem Buckingham aus eigener Initiative den folgenden Tag schon als Krönungstag vorgeschlagen hat, womit Richard, der auch hier der Leitung seines Günstlings wie

ein Kind folgt — wie er selbst sagt (II, 2) — sich, weil es denn so sein soll, einverstanden erklärt. Er überläßt alles seinen Freunden; denn er selbst geht wieder an das „heilige Werk.“

So hat dieser fürstliche Heuchler, mit der Maske der Frömmigkeit und Sittlichkeit, „die eigennützigen Interessen im Herzen und die gemeinnützigen Interessen auf den Lippen“, das Wort seines Monologes (I, 3) abermals bewahrheitet, daß „er seine nackte Bosheit mit alten Fetzen, aus der Schrift gestohlen, bekleiden und ein Heiliger scheinen wolle, wo er Teufel ist.“ Er überzuckert, wie Hamlet sich ausdrückt, „mit der Andacht Miene und frommem Wesen den Teufel selbst.“ Die ganze Scene, diese grobe Farce der Verstellung, hat Shakespeare dem Chronisten entnommen.[88]) Es ist beachtenswerth, daß im ganzen Stücke die durchtriebene Tartüfferie Richard's, außer von Buckingham selbstverständlich, von niemand durchschaut wird als von seiner Mutter. Der Erzbischof von York hält ihn für fromm; das scharfe Auge der Mutter sieht und urtheilt anders:

> Ich hoff', er ist's; doch laßt die Mutter zweifeln. (II, 4.)

Wir haben darauf hinzuweisen, daß es nur Shakespeare, der mit so feiner dichterischer Intuition in Richard's Charakteristik die ganze erschreckliche Nacktheit der in der menschlichen Natur überhaupt denkbaren Bosheit, wennschon als eine derselben gewissermaßen fremde Abnormität, aufgefaßt und veranschaulicht hat, daß es — sagen wir — nur dem großen britischen Dramatiker gelungen sein möchte, ein von den wildesten Leidenschaften beherrschtes Naturell als ein solches, das einer gewaltigen Kraft rücksichtslosester Selbstzucht und Selbstbeherrschung untergeordnet ist, uns begreiflich und psychologisch interessant zu machen.

Richard ist König, das Ziel seiner heißesten Wünsche ist erreicht, wir befinden uns auf dem Höhepunkte des Stückes. Aber mit der Erreichung dieses Zieles, worauf er mit voller Konzentration aller intellektuellen und sittlichen Kräfte hingewirkt hat, läßt auch die abnorme Spannung nach; es tritt auf die allzu starke Aktion die Reaktion ein; der Ueberspannung des Könnens folgt der Collapsus: es beginnt das „Gegenspiel,“ die Umkehr der Handlung setzt ein: Dorset, der Sohn der Königin Elisabeth aus erster Ehe, entflieht auf den dringenden Rath seiner Mutter, der Stanley beipflichtet, auf den Kontinent zu Richmond aus dem Hause Lancaster. Zum ersten Male erfährt auch Richard, nach seiner Krönung, daß das sonst so gefügige Werkzeug zur Ausführung seiner finsteren Pläne, der Herzog

von Buckingham, „Athem schöpfen will in der wilden Hetzjagd des Verbrechens.“ Richard ist zwar unumschränkter Gebieter, doch fühlt er sich nicht sicher. Gleichwie Macbeth nach der frevelhaften That die Nothwendigkeit einsieht, die betretene Bahn des Bösen bis zu Ende zu gehen, da er sonst alles Gewonnene wieder fahren lassen müßte, und den Gedanken ausspricht:

I am in blood
Stepp'd in so far, that, should I wade no more,
Returning were as tedious as go o'er — (III, 4.)

so ist auch Richard der Konsequenz seiner ruchlosen Thaten verfallen: um die Frucht der Sünde genießen zu können, geräth er immer mehr in die Knechtschaft des Bösen hinein; er erlebt es an sich, daß eine Sünde der andern Mutter ist, wie das Sprüchwort sagt. Das fühlt er selbst; denn in derselben Scene noch sagt er uns:

Doch wie ich einmal bin,
So tief im Blut, reißt Sünd' in Sünde hin,
Bethräntes Mitleid wohnt mir nicht im Auge.

Zu seiner größeren Sicherheit wünscht der König den Tod der beiden Prinzen. Aber wie er sich auch dreht und windet, so will doch Buckingham, dessen nichtswürdige Dienstbeflissenheit sonst nie versagt hat, ihn nicht verstehen, und als der König endlich ungeduldig seinen mörderischen Plan äußert, da erbittet sich — wie eben gesagt — sein bis dahin so gefügiges Werkzeug „einen Athemzug Bedenkzeit“ und geht. Zornig beißt der König die Lippe und spricht in höchster Wuth die Worte, daß er einen solchen Diener in Zukunft nicht brauchen könne:

I will converse with iron-witted fools,
And unrespective boys: none are for me
That look into me with considerate eye.
High-reaching Buckingham grows circumspect.

Diese ganze Scene ist äußerst charakteristisch; denn sie zeigt uns auf's deutlichste den beginnenden Verfall des Charakters. Aus dem Munde der Gemahlin des Königs (IV, 1) hören wir, daß der letztere in der Stille der Nacht von bangen Träumen geschreckt wird. Die Ursache dieser Träume mißdeutet Richard aber am Tage, wo er mit seiner eisernen Willenskraft die Stimme des Gewissens erstickt, das gleichwohl schon jetzt in leisen Akkorden — wie wir gleichsam auf Umwegen hören — an sein Ohr schlägt. Daher glaubt er zu seiner Sicherheit und Ruhe den Tod der beiden Prinzen beschließen zu müssen. Doch scheut sich der mörderische Tyrann, das ungeheuere Verbrechen, den doppelten Kindesmord, auf die Lippen zu nehmen;

er möchte in seinen innersten Gedanken und Wünschen von seinem gewissenlosen Günstling errathen werden. Bebt er zurück vor der Größe der geplanten Frevelthat, oder soll Buckingham, dadurch, daß er zuerst das grause Verbrechen in Worte kleidet, die größere Schuld auf sich nehmen? Wie anders erscheint Richard in der ersten Scene des dritten Aktes, wo ihn derselbe Lord fragt, was man denn mit Hastings thun solle, falls dieser sich weigere, sich ihnen anzuschließen, und der Tyrann die kurze Antwort giebt: „Den Kopf ihm abhau'n, Freund; was muß geschehn." Zu der beginnenden Unentschlossenheit gesellt sich ein Mangel an Selbstbeherrschung; der König ist verstimmt bei der Weigerung des Günstlings und fährt schließlich zornig auf, — und er ist doch der nämliche Mann, dem sonst, wie er selbst von sich rühmt, erzwungenes Lächeln zu Gebote stand, wenn wilder Grimm ihn nagte: der Meister in der Kunst der Selbstbeherrschung und Verstellung legt eine solche Verstimmung an den Tag! Weshalb jetzt nicht „lächeln und schön sagen zu dem, was tief ihn kränkt"? Bedarf er der Verstellung nicht mehr? O doch; denn er wird bald darauf in der berühmten Elisabeth-Scene noch einmal die ganze bestrickende Macht und Pracht seiner dämonisch-heuchlerischen Proteus-Natur zur glänzendsten Entfaltung bringen. Nein, Richard besitzt sich nicht mehr so wie ehedem; es ist eine Störung in seinem Wesen eingetreten.

Auch beschließt er, den „tiefbedächtigen, schlauen Buckingham" nicht mehr „Nachbar seines Rathes" sein zu lassen, giebt einem Edelknaben den Befehl, ein gefügigeres Werkzeug seiner Mordpläne herbeizuschaffen, läßt, als er von Stanley die Flucht Dorset's erfährt, das Gerücht durch Catesby aussprengen, sein Weib Anna sei sterbenskrank, und will die Tochter des Clarence in niedrigem Stande verheirathen, um sie unschädlich zu machen; denn es liegt ihm daran, „jede Hoffnung zu hemmen, deren Wachsthum schaden kann". Da die Gefahr droht, daß der nunmehr durch den Sohn der Königin Elisabeth verstärkte Richmond aus dem Hause Lancaster die alten Thronansprüche erneuern und durch eine Verbindung mit dem königlichen Hause sich Anhänger verschaffen könnte, will Richard dem zuvorkommen und faßt selbst den verwegenen Plan, um die Hand der jungen Königstochter anzuhalten. Dann sagt er:

Heirathen muß ich meines Bruders Tochter,
Sonst steht mein Königreich auf dünnem Glas;
Erst ihre Brüder morden, dann sie frei'n!
Unsichrer Weg! (IV, 2.)

Wir sehen, wie Richard allein, ohne des Günstlings Mitwirkung, seine Anordnungen zur Befestigung seines Thrones trifft. Alle seine Befehle nach der Scene mit Buckingham legen Zeugniß ab von seiner wunderbaren Energie — („Sei denn mein Flügel, feur'ge Schnelligkeit, zum Königsherold und Merkur bereit!"); wir hören nur, daß Richard, der bis dahin die größten Schwierigkeiten, ja das fast Unmögliche (Werbung um die Prinzessin Anna) spielend überwunden hat, von der Bahn, die er zur Erreichung seines neuen Ziels einschlagen will und muß, sagt: „Unsichrer Weg!" Es fehlt ihm also das früher aller Hemmnisse lachende Selbstvertrauen: er fürchtet schon, die Verhältnisse seien mächtiger als sein eisenfester Wille, dieselben sich dienstbar zu machen.

Zu der wenn schon nur momentanen Unentschlossenheit, dem beginnenden Mangel an Selbstbeherrschung und Selbstvertrauen, kommt die Verblendung: er verstößt seinen ergebensten Diener Buckingham und beraubt sich dadurch einer der festesten Stützen seines noch wankenden Thrones.[89]) Richard geht auf die wiederholt vorgetragene Bitte des in seinen Erwartungen getäuschten Glücksjägers und Strebers *par excellence* um Auszahlung des gedungenen Lohnes gar nicht ein, verstimmt über dessen ausgesprochene Weigerung, die zu wiederholen er ihm gar keine Zeit läßt, aber auch in düsterer Stimmung wegen allerlei abergläubischer Erinnerungen aus den Tagen seiner Jugend. Er ist so in seine Gedanken versunken, daß er den immer dringender mahnenden, einstigen Rathgeber gar nicht zu hören scheint und ihn schließlich mit den harten, despotischen Worten anherrscht und abweist:

Ich bin nicht in der Gebelaune heut';
Du störst mich nur, ich bin nicht in in der Laune.[90])

Der nun erfolgende Abfall des mächtigen Günstlings, der Mord der beiden Prinzen und der Fluch der Mutter sind die wesentlichsten Bestandtheile der Peripetie.

Die Ermordungs-Scene hat Shakespeare, was man ihm als ein Verdienst angerechnet hat, hinter die Bühne verlegt. Tyrrel, der die Mörder gedungen hat, erzählt die Unthat.[91])

Die vierte Scene führt uns in großartigster Weise zunächst die drei wehklagenden Frauen vor: die alte, gramgebeugte, Ehrfurcht gebietende Herzogin von York, die um den gräßlichen Tod ihrer holden Kinder schmerzzerrissene Königin Elisabeth, und endlich die Schicksalsdeuterin dieser furchtbaren Zeit, die Königin Margarethe, die den Chorus der antiken Tragödie darstellt, mit ihren Flüchen die moti-

vierende Vergangenheit wach hält und mit blutigem Finger immer wieder auf den Sinn dieser Tragödie hinweist. Sie begleitet denn auch mit ihrem dumpfen Grabgetöne die Klagen der beiden Frauen aus dem Hause York, nachdem sie zuvor den unheimlichen Triumphgesang gesättigter Rache gesungen hat. Alle sind vor der Zeit in's Grab gesunken, die ihr Leid angethan — so kann das rachgierige, dämonische Weib jubeln; aber:

Richard nur lebt, der Hölle schwarzer Spürer,
Als Mäkler aufbewahrt, der Seelen kauft
Und hin sie sendet: aber bald, ja bald
Kläglich und unbeklagt er selber fällt.
. . . . Heil'ge bitten,
Ihn weggerafft zu sehn in Weges Mitten.
Des Lebens Pfandschein tilg' ihm, Gott, wir bitten,
Laß sprechen mich noch einst: der Hund ist todt!

Die in „Flüchen wohl Erfahrene" hat ihre schauerliche Rede geendet; der choralmäßige Wehgesang der beiden anderen Frauen über das zum Himmel schreiende, vergossene Kinderblut verstummt: da tritt Richard mit Truppen auf, die mit Trommeln und Trompeten vorüberziehen. Seine Mutter und die Königin Elisabeth stellen sich ihm in den Weg; doch kaum hört er, daß sie ihn zur Verantwortung ziehen wollen, als er voll Trotz den Befehl giebt, die Trommeln zu rühren:

Der Himmel höre nicht die Schnickschnack-Weiber
Des Herrn Gesalbten lästern.

Er sagt, er hätte eine Spur von der Art seiner Mutter und will sie nur hören, wenn sie mild, sanft und namentlich kurz zu sein verspricht, da er Eile habe. Mit frivolem Witze stumpft er anfangs die Schärfe der Vorwürfe, die seine Mutter gegen ihn erhebt, ab und will nichts weiter hören. Indessen auf ihre Bitte, ihr noch ein Wort zu gestatten, da sie ihn nie wiederzusehen hofft, geduldet er sich und vernimmt noch den Fluch:

Drum nimm mit dir den allerschwersten Fluch,
Der mehr am Tag der Schlacht dich mög' ermüden,
Als all die volle Rüstung, die du trägst.
Für deine Gegner streitet mein Gebet;
Und dann der Kinder Eduard's kleine Seelen,
Sie flüstern deiner Feinde Geistern zu
Und angeloben ihnen Heil und Sieg.
Blutig, das bist du; blutig wirst du enden;
Wie du dein Leben, wird dein Tod dich schänden. (IV, 4.)

Es ist bezeichnend, daß der Sohn es nicht wagt, diese letzte Rede

seiner greisen Mutter zu unterbrechen, obgleich er doch noch soeben die beiden Fürstinnen *tell-tale women* verächtlich genannt hat. Einst bei dem grausen Fluche der Königin Margarethe hatte er mit kaltem Hohne denselben auf ihr eigenes Haupt zurückzuschleudern vermocht; hier hat er kein Witzwort zur Hand, um den erschütternden Fluch der eigenen Mutter abzuwehren; die Waffe schneidender Ironie und bitteren Hohnes hat er nicht bereit — „ein tödlicher Strahl hat ihn getroffen" (Schöne). Diesen Fluch der Mutter bezeichnet denn auch Rötscher mit Recht als den Wendepunkt für Richard, indem sein Schicksal jetzt in sein Bewußtsein tritt.[92]) Aus dem Stücke allerdings erfahren wir direkt nicht das Mindeste, wie dieser Fluch der Mutter auf den furchtbaren Sohn wirkt; doch vermißt man nicht selten bei Shakespeare eine bezügliche Bühnenanweisung in ähnlichen Fällen. Unsere nachschaffende Phantasie stellt sich aber leicht den König hier verzagt und verstört vor. (Dem entsprach auch die Auffassung dieses Momentes durch den genialen Darsteller der Titelrolle unseres Dramas, den Hofschauspieler Ernst Possart, als derselbe im März d. J. in Dortmund Gastrollen gab.) Freilich rafft er noch einmal seine ganze titanenhafte Kraft der Selbstbeherrschung zusammen, um bei der allein zurückbleibenden Königin Elisabeth um die Hand ihrer Tochter zu werben.

Diese zweite Werbescene giebt dem innerlich schon seiner Auflösung entgegengehenden Könige noch einmal Gelegenheit, mit dem bestrickenden Zauber seiner Beredtsamkeit andere Menschen zur Durchsetzung seiner Ziele, von deren Erreichung sein Glück abhängt, wie er sagt, sich mit seinem gewaltigen Wollen dienstbar zn machen, es zu versuchen, schwächere Naturen in den Bannkreis seiner magischen Persönlichkeit zu ziehen.

Der Dialog ist mit der größten Sorgfalt gearbeitet, die Diktion glänzend und vom größten Schwunge, die Folgerichtigkeit der Argumente Richard's von unabweisbarem Zwange. Auf's Konto der Jugendperiode des Dichters möchte die vielleicht für unsern Geschmack allzu häufige Anwendung der antithetischen Sprechweise zu setzen sein, und das aus dem ersten Akte in der Werbescene am Sarge König Heinrich's VI. entnommene Motiv, daß Richard den Mord der Kinder Elisabeth's aus Liebe zu ihrer Tochter vollführt habe, kann uns abgeblaßt erscheinen.

Die Lage der Dinge ist wie folgt: Richmond bedroht die Westküste, und wenn Richard ihn überwunden und den „ungehirnten Zwergrebellen Buckingham" gezüchtigt haben wird — der Usurpator

ist schon auf dem Marsche gegen seine Feinde — dann ist sein Thron gesichert. Aber diese Sicherheit genügt ihm noch nicht, er will auch die noch vorhandenen inneren Feinde durch die Heirath mit seiner Nichte gewinnen."[3]) Den Eingebungen des Dämons der Herrschsucht folgend, hat er mit seinem tödlichen Arme alle niedergemäht, die ihm im Wege standen oder ihm in den Weg einst treten konnten. Eins bleibt nur noch zurück, dann ist alles gut; und dies Eine zu erlangen, schickt er sich an mit dem Aufgebot seiner unvergleichlichen, geistigen Ueberlegenheit.

Richard wendet sich zunächst klug an die schwächste und zugleich stärkste Seite der Königin: an ihre Mutterliebe. Erhebung ihrer Kinder zu der „Höh' und Würdigkeit des Glücks, dem hehren Abbild irdischer Herrlichkeit", bietet er der durch seine Ruchlosigkeit so schwer getroffenen Wittwe, deren Zukunft, so lange mindestens, wie er auf dem Throne sitzt, nichts bieten kann als Haß, Verfolgung und Verachtung. Der Werber verspricht nicht nur, die Tochter zur Königin zu erheben, sondern auch den zu Richmond entflohenen Sohn zu großer Würde und hoher Gunst zurückzurufen. Das Geschehene ist nun einmal nicht zu ändern — „nicht umzukehren ist der Spruch des Schicksals", sagt er — der Mensch geht manchmal unbedacht zu Werke und thut etwas, was ihm die Folge Zeit läßt zu bereuen. So will auch er bereuen, und zwar mit der That; denn einen anderen Ersatz für den Verlust, den die Mutter durch den Tod ihrer beiden Söhne erlitten hat, vermag er nicht zu leisten. Mit beredter Zunge preist er in feurigen Worten die glückliche Zeit, die für ihr Haus anbrechen werde, falls seine Werbung Erfolg habe. Die hellen Thränentropfen, die sie geweint, würden, in Perle numgewandelt, das Darlehen mit den Zinsen von zehnfach doppeltem Gewinn des Glückes vergütend, wiederkommen. Doch die Königin ist nicht für den Plan zu gewinnen, sie gedenkt in rührenden Worten ihrer beiden Knaben, und als Richard ihre Gründe „seicht und allzu lebhaft" nennt und zur Betheuerung seiner guten Gesinnung einen dreifachen Schwur thut, da sagt sie:

Hätt'st du gescheut, den Schwur bei Gott zu brechen,
Dies hehre Gold, umzirkelnd nun dein Haupt,
Es zierte meines Kindes zarte Schläfen,
Und beide Prinzen wären athmend hier,
Die nun im Staub, zwei zarte Bettgenossen,
Dein treulos Thun zum Raub der Würmer machte. (IV, 4.)

So sehr prädominiert bei der liebenden Mutter, der man ihr

Bestes geraubt, der Gedanke an ihre holden Kleinen, daß es dem Mörder ihres Bruders und ihrer eigenen Söhne, dem Mörder seines eigenen Bruders und seines eigenen Weibes nicht leicht werden kann, trotz seiner Eide und trotz seines stürmischen Appells an ihre Eitelkeit als Frau, an ihre Liebe als Mutter, von ihr die Mitwirkung zur Erlangung der Hand ihrer Tochter zu erlangen. So glänzend daher auch Richard seine Redekunst entfaltet, so feine und wirksame Hilfsmittel sein erfinderischer Geist ihm auch an die Hand giebt, um das Ungeheuerliche im Lichte des Natürlichen und Möglichen zu zeigen: alles prallt ab an der Mutterliebe der standhaften Frau. Aber die Nothwendigkeit gebietet dem blutbefleckten Werber, der doch so wenig hat, was ihn empfiehlt, und so sehr viel, das von ihm abstößt und abschreckt, nicht abzulassen und noch einen letzten Versuch zu machen. Er wählt dazu nicht einen etwas an das Komödienhafte streifenden Knalleffekt mit dem Schwerte wie in der Anna-Scene, sondern eine kühle, staatsmännische Darlegung der allgemeines Verderben drohenden Lage der Dinge. Von der geplanten Heirath sagt er:

Auf ihr beruht mein Glück und deines auch;
Denn ohne sie erfolgt für mich und dich,
Sie selbst, das Land und viele Christenseelen
Tod und Verwüstung, Fall und Untergang:
Es steht nicht zu vermeiden, als durch dies;
Es wird auch nicht vermieden, als durch dies;
Drum, liebe Mutter, — so muß ich Euch nennen —
Seid meiner Liebe Anwalt: stellt ihr vor
Das, was ich sein will, nicht, was ich gewesen;
Nicht mein Verdienst, nein, was ich will verdienen;
Dringt auf die Nothdurft und den Stand der Zeiten
Und seid nicht launenhaft in großen Sachen. (das.)

Kann er die Tochter nicht gewinnen, so muß er, da er die Beziehungen durchschaut, in welchen die Königin zu Richmond steht, die Heirath der Tochter derselben mit dem Manne, der doch schon herannaht, um mit ihm auf Tod und Leben um die Krone zu ringen, gewaltsam verhindern, und sei es auch durch ihrer aller Untergang. Das Stirnrunzeln der Hoheit steigert sich hier zu dem furchtbaren Drohworte des erbarmungslosen Tyrannen, der den Boden unter seinen Füßen wanken fühlt und entschlossen ist, alles zu seiner Rettung zu wagen oder alle in seinen Untergang unauflöslich zu verstricken. Dieses Drohwort ist der mächtigste Hebel, dessen sich Richard zur Erreichung seines Zieles bedient, nachdem er zuvor

nochmals in der feierlichsten Weise versichert hat, daß er „auf Wohlfahrt und auf Reu' sinne, daß er mit makelloser Andacht und heiligem Sinn" werbe.

Die mit dem ganzen Ausdruck grimmigster Entschlossenheit gesprochenen Drohworte und die unheimliche Andeutung von „etwas, das nicht zu vermeiden sein wird", versteht die klarsehende Königin (vgl. II, 4: „Weh mir, ich sehe meines Hauses Sturz!"): sie weiß, was ihrer Tochter droht, wenn sie, die Mutter, auch jetzt noch dem schrecklichen Freier sich verschließt. Zwar erwartet sie von ihm kein Heil für ihre Tochter, wenn sie nachgiebt; denn sie nennt Richard „einen Teufel"; doch giebt sie den Widerstand auf und geht. Da triumphiert Richard, zwar nicht so wortreich wie einst in der Anna-Scene; nur in dem kurzen Ausruf: „Nachgiebige Thörin, wankelmüthig' Weib!" macht er seinem Gefühle des Sieges und seinem kaustischen Humor über die weibliche Schwäche Luft.

Es entsteht hier nun die Frage, ob die Königin nur zum Scheine nachgiebt oder nicht. Daß sie nachgiebt, beweisen ihre letzten Worte: „Soll ich die Tochter zu gewinnen gehn?" und ferner: „Schreibt mir allernächstens, und Ihr vernehmt von mir, wie sie gesinnt", und besonders das Triumphwort des königlichen Werbers: „Nachgiebige Thörin! wankelmüthig' Weib!" Hätte aber Richard in Wirklichkeit triumphiert, so würde diese Scene — und das ist immerhin ein gewichtiger Einwurf — die Peripetie, die absteigende Handlung, aufheben, was nicht wohl des Dichters Absicht gewesen sein kann, obschon auch hier jegliche Andeutung von seiner Seite fehlt.

Daß Richard wähnt, obgesiegt zu haben, ist seine Sache, ist ein wesentliches Stück seiner zunehmenden Verblendung, und die Zerstreuung dieses Wahnes durch die Thatsachen ist nachher von niederschmetternder und unglückverheißender Wirkung für ihn; er verliert dadurch ein weiteres Stück Selbstvertrauen.

Es erhebt sich aber gegen den Triumph Richard's noch ein zweites, aus der Charakteristik der Königin hergenommenes Bedenken: die Aufopferung ihrer Tochter ist ganz und gar nicht im Einklange mit der Vorstellung, die der dramatische Dichter in uns von dem Wesen der Elisabeth erweckt. Außer der ehrwürdigen Herzogin York ist Elisabeth die makelloseste Frau des ganzen Stückes, ihre Nachgiebigkeit wäre also Schändung der Mutterliebe, und das kann doch nicht der Zweck dieser Scene sein.

Wir behaupten demgemäß, daß die Königin Elisabeth nur scheinbar nachgiebt. Die gegen das Leben der geliebten Tochter gerichtete,

unzweideutige Drohung des Mannes, der, wie sie doch weiß, sich nicht scheuen wird, sein Wort wahr zu machen, hat ihre Wirkung insofern, als Elisabeth durch ihre scheinbare Nachgiebigkeit zunächst Aufschub der ganzen Angelegenheit erreicht. Richard muß doch auch in's Feld; er muß eine immerhin zweifelhafte, ja verzweifelte Schlacht für seine Krone schlagen und wagen. In ungeheuchelter und aufrichtiger Besorgniß für die augenblickliche Sicherheit der Tochter will die Königin die Zukunft walten lassen. So täuscht sie den „Täuscher aller" mit dem naturwahren Ausdruck ihrer innersten Empfindung, hinter welcher — gerade wie bei Richard — wie es die schwere Noth der Zeit gebietet, eine versteckt gehaltene, noch mächtigere Empfindung ruht, die die Oberhand gewinnen wird, sobald die Königin nur aus dem Zauberkreise des ungestümen Brautwerbers entronnen ist. — (Daß Shakespeare selbst diese zweite Werbescene als einen nur scheinbaren Erfolg Richard's auffaßt, geht klar aus den Worten hervor, welche Stanley mit dem Boten des Grafen von Richmond, Urswick, gleich in der folgenden Scene wechselt: „Sag' ihm, die Königin woll' ihre Tochter Elisabeth ihm herzlich gern vermählen, die Briefe hier eröffnen ihm das Weitere." (IV, 5.)[94])

Kaum hat Richard in seiner Verblendung seine triumphierenden Worte geendet, als ein Bote nach dem andern erscheint und das Heranrücken und den Bund geharnischter Feinde und gleichzeitig die Unentschlossenheit der „hohlgeherzten Freunde" meldet. Die dringende Gefahr mit klarem Blicke durchschauend, giebt der König den Befehl, daß Catesby zum Herzog von Norfolk und Ratcliff nach Salisbury eilen sollen; doch versinkt er plötzlich in einen apathischen Geisteszustand, denn er sagt nicht, was die beiden treuen Diener ausrichten sollen. Als Catesby verweilt, herrscht ihn der König zornig an; als der letztere aber hört, daß er seinen Auftrag noch gar nicht ertheilt habe, sagt er sofort besänftigt zu dem guten Catesby, er möge den Herzog bitten, mit möglichst großer Mannschaft zu dem königlichen Heere zu stoßen. Ratcliff fragt seinerseits, was er in Salisbury soll. Richard ist über die Frage ganz verwundert und spricht schließlich wie aus einem Traume erwachend: „Ich bin jetzt andern Sinns, bin andern Sinns." — Stanley tritt auf und meldet, daß Richmond auf der See sei. Als der König den vorsichtigen Mann (vgl. III, 3 und 4), dessen Maxime „Reden ist Silber, Schweigen Gold" ist, fragt, was denn nach seiner Meinung wohl die Absicht des Grafen sei, da sagt derselbe, er könne nur rathen, daß Richmond, von dem Sohne der Königin Elisabeth und andern aufgestachelt, die Krone begehre.

Richard drückt alsdann gegen Stanley seinen Argwohn in Betreff dessen Treue aus, zumal Stanley seine Leute im Norden stehn habe, und es doch heiße, kalte Freundschaft zeigen, wenn man Truppen im Norden stehn habe, die der Fürst zu seinem Dienste im Westen brauche. Der Stiefvater Richmond's entschuldigt sich damit, daß ihm kein Befehl dieserhalb ertheilt worden sei, und erklärt seine Bereitschaft, mit seinen Freunden und Truppen zu Richard zu stoßen, wo und wann es dem Fürsten beliebe. Nochmals spricht Richard trotz der treu-ergebenen Worte seines Vasallen sein Mißtrauen aus:

Ja, ja, du möchtest gern zu Richmond stoßen:
Ich will Euch, Herr, nicht trau'n. (IV, 4.)

Stanley muß dem argwöhnischen König seinen Sohn George als Geisel zurücklassen.

Neue Hiobsposten drängen und überstürzen sich förmlich. In seinem Unmuthe schlägt der König einen Boten, „der wie ein Uhu ihm ein Todtenlied singt;“ einem andern wirft er einen Beutel Goldes zu als Belohnung für die gute Nachricht von der Vernichtung des Buckingham'schen Heeres durch plötzliche Wolkenbrüche und jähe Fluth. („Moment der letzten Spannung“: Freytag.) Bald darauf wird auch die Gefangennahme des aufständischen Herzogs gemeldet, aber zu gleicher Zeit auch die glückliche Landung des Grafen Richmond mit großer Heeresmacht.

Diese ganze Scene zeigt uns mit sinnenfälliger Anschaulichkeit den fortschreitenden Prozeß der inneren Auflösung Richard's, den Verfall seines Charakters, die Zerrüttung seines Wesens. Seine alte Entschlossenheit flammt allerdings, geweckt durch die schwere Nothlage, in die er versetzt wird, wieder auf; sein durchdringender Scharfblick läßt ihn noch die geeignetsten Mittel ergreifen, um seine wankende Existenz zu stützen; aber, wie wir oben schon ausführten, der immer so Siegesgewisse, der im berauschenden Gefühle seiner ungeheuern Ueberlegenheit widerstrebende Personen und Verhältnisse spielend bei Seite schob oder mit wuchtigen Schlägen zermalmte, befindet sich in einer extremen, hastigen Unruhe des Gemüthes, die sich bis zur Irreleitung seiner Sinne steigert. Die Einwirkung der Außenwelt (die sich überstürzenden Unglücksbotschaften) auf diesen Selbstherrn seiner Gedanken und Gefühle wird nicht mehr durch die einst bis zum äußersten Grade der Virtuosität geübte Selbstbeherrschung gezügelt und beschränkt, sondern erweist sich stärker als sein einst so stahlharter Wille und legt Zeugniß ab von der Zerrissenheit seines Innern. Auch die Gefangennehmung des rebellischen

Buckingham und seine sofort befohlene Hinrichtung richten den düster gestimmten König nicht auf.[95])

Alles war dem ehrsüchtigen, königlichen Verbrecher bis dahin geglückt. Aber plötzlich auf der schwindelnden Höhe des mit leidenschaftlicher Gluth erstrebten und erreichten Zieles tritt scheinbar unvermittelt der Umschwung ein, nicht etwa herbeigeführt durch die strafende Hand eines unbegreiflichen Schicksals, das von außen kommt, sondern aus dem Wesen des tragischen Helden selbst heraus. Wir haben oben gesehen, daß Richard mit grenzenloser Offenheit gegen sich selbst, vor sich selber nichts verschleiernd, bekennt, daß er gewillt ist, gegen das auch in seine Brust niedergelegte Sittengesetz sich trotzig aufzulehnen, soweit dasselbe seiner unmäßigen Selbstsucht in den Weg tritt; er zerreißt mit frevelhafter Hand die geheiligten Bande, die ihn an die Natur und das Gute knüpfen und zertrümmert ungöttlichen Sinnes das bessere Ich seines Wesens. Diesen gewaltsam geschaffenen, unnatürlichen Zustand seiner Seele kann aber der „großartige Bösewicht“ nur aufrecht erhalten, wenn er alle seelischen Kräfte über das Maß der menschlichen Natur anspannt und die Reaktion des Gewissens niederhält. Dadurch aber setzt er sich in einen dauernden Zustand von Selbstbetäubung; die ungeheuere Leidenschaft, die ihn verzehrt, umwölkt sein sonst so klares Bewußtsein. Sobald aber die Selbstbetäubung aufhört, muß mit psychologischer Nothwendigkeit der Moment eintreten, wo der Zusammenbruch der Kräfte erfolgt, und dieser Zusammenbruch wird um so irreparabler sein, als die der Natur widernatürlich zugemuthete Betäubung maßlos war: Zerrüttung und innere Verwirrung muß eintreten. —

Im fünften Akte erfolgt die Katastrophe, der Untergang Richard's. Auf dem Felde bei Bosworth lagern sich die feindlichen Heere. Trübe Ahnungen lasten auf der Seele des zum Entscheidungskampfe gedrängten Thronräubers; er fragt Surrey, warum er so trüb dreinschaue; sich zu Heiterkeit zwingend, spricht er scherzend zu Norfolk, daß es hier Schläge gebe; er giebt schließlich den Befehl, sein Zelt aufzuschlagen, und wie von einer Todesahnung plötzlich erfaßt, fragt er sich selbst:

Hier will ich ruhn zur Nacht.
Doch morgen wo? Gut, es ist alles eins. (V, 3.)

Bald darauf sehen wir den König in seinem Zelte mit Norfolk, Ratcliff und dem treuen Catesby. Der Fürst will nicht zu Nacht essen, verlangt Papier und Tinte, erkundigt sich danach, ob sein Sturmhut leichter gemacht ist, als er war, und ob seine volle Rüstung in's

Zelt gebracht ist. Norfolk soll strenge Wacht halten und früh auf sein; Catesby erhält den Auftrag, einen Waffenherold zu Stanley zu schicken und den verdächtigen Lord aufzufordern, unverzüglich sein Volk zur Stelle zu schaffen, da sonst sein Sohn in die „blinde Höhle ewiger Nacht" fiele. Richard verlangt nach einem Becher Weins, will ein bestimmtes Schlachtroß am frühen Morgen besteigen und wünscht, daß man Sorge trage, daß seine Schäfte fest und nicht zu schwer seien. Lord Northumberland ist ihm zu melancholisch und zu Ratcliff sagt er:

Gieb mir einen Becher Weins,
Ich habe nicht die Rüstigkeit des Geistes,
Den frischen Muth, den ich zu haben pflegte.

In dieser traurigen und niedergeschlagenen Gemüthsstimmung, die besonders durch den charakteristischen, feinen Zug illustriert wird, wonach der König die zu große Schwere seiner Waffenrüstung befürchtet (man denke dabei an die Verwünschungsworte seiner Mutter, „daß am Tage der Schlacht ihr Fluch ihn mehr ermüden möge, als all die volle Rüstung, die er trägt" — IV, 4), geht Richard zur Ruhe.[96]) Da erscheinen ihm im Traume die Geister derer, die seine mörderische Hand schlug; sie heißen ihn sein abgestumpftes Schwert fallen lassen, sie alle schließen ihren schauerlichen Fluch mit „Verzweifl' und stirb!" Das letzte Phantom raunt dem schlafenden König die unheimlichen Worte zu:

Träum' weiter, träum' von Tod und von Verderben:
Du sollst verzweifeln und verzweifelnd sterben.

Jetzt sieht sich Richard im Geiste mitten in das Kampfgetümmel versetzt, von Feinden bedrängt, selbst mit Wunden bedeckt. Da, das schauernde Gebein in kaltem Schweiß gebadet, fährt er in der Stille der mitternächtlichen Stunde von seinem Lager empor mit dem verzweiflungsvollen Rufe:

Ein andres Pferd! verbindet meine Wunden!
Erbarmen, Jesus! Still, ich träumte nur.
O feig Gewissen, wie du mich bedrängst.[97]) (V, 3.)

So ist das durch eine überlegene Willenskraft niedergehaltene und betäubte Gewissen Richard's sieghaft erwacht und läßt sich nicht länger meistern.

Was fürcht' ich? mich? Sonst zeigt ja keiner sich:
Richard liebt Richard; das heißt, Ich bin ich.
Ist hier ein Mörder? Nein. — Ja, ich bin hier.
So flieh. — Wie, vor mir selbst? Mit gutem Grund:

Ich möchte rächen. Wie, mich an mir selbst?
Ich liebe mich ja selbst. Wofür? für Gutes,
Das je ich selbst hätt' an mir selbst gethan?
O leider, nein! Vielmehr hass' ich mich selbst,
Verhaßter Thaten halb, durch mich verübt!
Ich bin ein Schurke: — doch ich lüg', ich bin's nicht.
Thor, rede gut von dir! — Thor, schmeichle nicht!

Mit vollem Rechte hält Friesen (II, 135) nicht den Tod Richard's in der Schlacht, sondern seine gänzliche moralische Niederlage unter der siegenden Gewalt seines Gewissens in der großen Traumscene und diesem Monologe für die eigentliche Katastrophe der persönlichen Tragödie Richard III.

Zwei Worte sind besonders in diesem Monologe wichtig, in welchem uns der jugendliche Dichter einen tiefen Blick thun läßt in die Abgründe des menschlichen Seelenlebens: „Ich bin ich" — und „Ich bin ein Schurke" (*I am a villain*). „Ich bin ich selbst allein," das hatte, wie Schöne sehr treffend sagt (S. 15), einst der stürmende Titan, die Thore des Himmels zu sprengen, gerufen, und das tönt jetzt furchtbar und erschütternd in der Seele wieder, jetzt, wo er sich bekennen wird, daß nicht einmal er selbst Erbarmen mit sich selber haben kann. Mit jenem trotzig-frechen Ausrufe hatte Richard damals seinen Entschluß zu erkennen gegeben, nicht sein zu wollen wie andere, sich nicht von seinem Gewissen die Bahn einengen zu lassen, die er durchlaufen will und muß, nicht seinen Willen abhängig zu machen von Gott und den ewigen Normen seiner Gerechtigkeit, sondern ganz und gar sein eigener Herr sein zu wollen und mit dem halsstarrigen Könige Aegyptens zu sprechen: „Wer ist der Herr, deß Stimme ich hören müßte?" (2. Mos. V, 2.) Die Unterdrückung des Gewissens durch die Gewalt eines überstarken Willens: das war das Resultat des in trotziger, aber trügerischer Selbstüberhebung gesprochenen Entschlusses, nur sich selbst ähnlich sein, sich also selbst zu Gott machen zu wollen.

Schleiermacher sagt einmal: „Viele Menschen scheuen sich, in sich selbst zu sehen. Knechtisch erzittern viele, wenn sie endlich nicht länger der Frage ausweichen können, was sie gethan, was sie geworden, wer sie sind. Aengstlich ist ihnen dies Geschäft und ungewiß der Ausgang." .... „Es ist nur der Wille, der den Menschen vor sich selbst verbirgt. Das Urtheil kann nicht irren, wenn es den Blick nur wirklich auf sich selbst wendet." Man hat die wahre Sündenerkenntniß mit Recht eine hohe Stufe der sittlichen Vervollkommnung genannt. Diese Erkenntniß aber kann ein doppeltes Feuer

geben: ein verzehrendes oder ein Feuer zum Leben. Es kann ein Feuer werden, wie das, welches die Städte Sodom und Gomorrha verderbte, und es kann ein Feuer werden, wie das am Berg Horeb, wo der Busch brannte und doch nicht verbrannte, ein Läuterungsfeuer, das die Schlacken der Sünde verzehrt. Wie nun das angstvolle „Ich bin ich“ in diesem Monologe des Selbstgerichts das schauerliche Echo jenes andern Wortes ist, in welchem Richard, dieser Virtuose des Verbrechens, seinen systematischen Egoismus ausdrückte: „Ich bin ich selbst allein,“ so ist auch das dem träumenden König ausgepreßte „Ich bin ein Schurke“ der Widerhall des einst mit titanenhaftem Trotze in das Angesicht des offenen Himmels geschleuderten Frevelwortes: „Ich bin gewillt, ein Bösewicht zu werden.“ Wir hatten bei der ästhetisch-ethischen Würdigung dieses Ausspruchs Richard's ausgeführt, daß Shakespeare beabsichtigt haben muß, in dem Titelhelden unsres Dramas einen Menschen vorzuführen, der mit vollem Bewußtsein ein Bösewicht werden will. Wir hatten um so mehr Grund zu unsrer Behauptung, als Shakespeare, dessen sittliche Gesundheit und Tüchtigkeit selbst nach Rümelin (S. 194) gar keines Beweises bedarf, Gestalten geschaffen hat, welche an sittlicher Nichtswürdigkeit, zumal ihnen die glänzende Folie der Königsherrschaft abgeht, noch weit unter den fürstlichen Verbrecher hinabsinken, wie der Caliban im Sturm, Jago im Othello, Angelo im Maß für Maß, während andre, auch königliche Frevler, wie Macbeth und sein furienhaftes Weib, wenngleich in sehr verschiedenem Grade, ebenfalls das leidenschaftlich und sündhaft begehrte Ziel ihrer Ehrsucht mit vollem Bewußtsein des Unrechts erreichen wollen.

Wir werden nunmehr das monologische Wort Richard's: „Ich bin gewillt, ein Bösewicht zu werden“ in dem Lichte dieses „Ich bin ein Bösewicht“ recht verstehn können, indem uns jetzt recht klar werden muß, daß Richard nur durch die ungeheuere Leidenschaft, die ihn verblendet und sein Bewußtsein umwölkt, indem eine ungeheuere Willenskraft ihm zu Hilfe kommt, dazu fortschreitet, nicht nur eine augenblickliche Betäubung seines Gewissens zu erreichen, sondern auch andauern zu lassen. Der wesentlichste Unterschied zwischen Richard und Macbeth ist nämlich der, daß der König der Geschichte willensmächtig sich zum absoluten Herrn seiner Gefühle und Gedanken macht und, sein Gewissen bezwingend, seiner Leidenschaft kaltblütig die Opfer schlachtet, die fallen müssen, falls er das hohe Ziel seiner Selbstsucht erreichen und, wenn es erreicht ist, festhalten will, während der aus dem matten Dämmerlichte der

Sage her auftauchende Macbeth, ungleich willensschwächer als Richard, durch die Reaktion seines Gewissens gegen seine beabsichtigte Unthat, vor der Ausführung derselben bis hart an die Grenzen des Wahnsinns geführt wird und die That in Fiebergluth, von seinem Weibe angetrieben, vollbringt. — Wenn schon die innere Unruhe Richard's, sein Aberglaube, sein Merken auf Vorbedeutungen (IV, 2 u. V, 3), seine fortwährende Furcht, die trotz seiner freigeistigen Leugnung der Flüche seine Angst vor den im Dunkeln waltenden Mächten der Vergeltung kundgiebt, wenn schon — sagen wir — dies alles Zeugniß ablegt von dem doch nicht ganz bezwungenen Gewissen: so müssen wir auch in diesem endgültigen Erwachen des Gewissens, das aus dem Bewußtsein des Frevlers das flammende Schwert der Gerechtigkeit zu seiner eigenen Vernichtung macht, das starke Band erkennen, mit welchem der hohe Dichter auch diesen vorsätzlichen Missethäter *par excellence* mit den lichten Seiten der Menschheit verknüpft. Hat der große Dramatiker uns in Erstaunen gesetzt oder erschreckt dadurch, daß er seinem tragischen Helden, „der uns wie eine in Stahl gemeißelte Figur gleich anfangs entgegentritt", ein so furchtbares, die Grenzen der Menschheit überschreitendes Wort in den Mund legt, wie in dem berühmten Monologe des letzten Aktes, wo der kolossale Bösewicht gezwungen ist, das Resultat seiner greuelvollen Irrwege und seiner Unthaten selbst zu ziehen, unser sittliches Gefühl auf's vollständigste befriedigt, da wir hören und sehen, daß er unter der zerschmetternden Wucht dieses Fazits seines Lebens, das zugleich ein so erschreckendes Defizit ergiebt: „Ich bin ein Schurke!" nicht mehr trotzig erhobenen Hauptes triumphieren kann, sondern angstvoll zusammenbricht.

Wir vernehmen, daß das erwachte Gewissen des Königs mit Donnerstimme zu ihm spricht. Nicht wie im König Johann hören wir eine sich windende Selbstentschuldigung, die nach Ausflüchten hascht und auf Grund der Chronique scandaleuse des übel verbrachten Lebens Gott als den eigentlichen Urheber des Bösen in irrer Frevelrede anklagt, sondern uneingeschränkte, erschrecklich klare und wahre Selbstanklage:

Hat mein Gewissen doch viel tausend Zungen,
Und jede Zunge bringt verschiednes Zeugniß,
Und jedes Zeugniß straft mich einen Schurken.
Meineid, Meineid im allerhöchsten Grad;
Mord, grauser Mord im fürchterlichsten Grad;
Jedwede Sünd', in jedem Grad geübt,
Stürmt an die Schranken, rufend: „Schuldig! schuldig!"

Ich muß verzweifeln. Kein Geschöpfe liebt mich;
Und sterb' ich, wird sich keine Seel' erbarmen:
Ja, warum sollten's andere? Find' ich selbst
In mir doch kein Erbarmen mit mir selbst.
Mir schien's, die Seelen all', die ich ermordet,
Kämen in's Zelt, und ihrer jede drohte
Mit Rache morgen auf das Haupt des Richard. (V, 3.)

So wird auf diesem Höhepunkte der Katastrophe des Dramas uns von dem Dichter in dem grauenhaft verwüsteten Selbstbewußtsein die Stelle enthüllt — („indem," wie Sträter sagt, „der große Dichter die feinste Sonde des Arztes und des Philosophen in die Seele des großen Verbrechers einsenkt") [98]) — wo auch dieser eiserne Bösewicht sterblich ist, nachdem das höllenhelle Bewußtsein seiner schwarzen Thaten ihm plötzlich aufgegangen, und über sein ganzes beflecktes Leben der Fluch von oben sich mit seinen dunklen Fittichen wolkenschwer herabgesenkt hat, und eine Wogenfluth der Gewissensangst seine Seele ertränkt.

Ratcliff tritt in's Zelt und meldet den Anbruch des Morgens. Erschreckt wendet sich der König zu dem Eintretenden und spricht zu ihm von dem fürchterlichen Traum, äußert wiederholt seinen Argwohn bezüglich der Treue seiner Vasallen und giebt schließlich seiner Furcht geradezu Ausdruck. Der loyale Lord spricht beruhigende Worte und meint, sein Fürst möge sich doch nicht vor Schatten fürchten. Da entgegnet der noch von Entsetzen geschüttelte König:

Bei dem Apostel Paul, es warfen Schatten
Zu Nacht mehr Schrecken in die Seele Richard's,
Als wesentlich zehntausend Krieger könnten
In Stahl und angeführt vom flachen Richmond.

Da die Morgendämmerung durch starken Nebel aufgehalten wird, will Richard den Horcher an den Zelten spielen und selbst sich überzeugen, ob vielleicht irgendwer von ihm zu weichen gedenkt. Als er zurückkommt, läßt er sich einen Kalender bringen, und als er findet, daß die Sonne schon eine Stunde im Osten prangen müßte, sagt er düster: „Dies wird ein schwarzer Tag für jemand werden"; auch ist er verstimmt darüber, daß sich seinem Heere die Sonne so finster wölkt, und er wünscht die thauigen Thränen weg vom Erdboden, setzt aber gewissermaßen beruhigt hinzu:

Ei nun, was gilt das uns
Mehr als dem Richmond? Denn derselbe Himmel,
Der mir sich wölkt, sieht trüb herab auf ihn.

Seines Geistes wieder mächtig entwirft der schlachtengewohnte König alsdann eine so treffliche Kampfordnung, daß Norfolk befragt sie loben muß: „Eine gute Ordnung, kriegerischer Monarch.“ Derselbe Lord übergiebt aber seinem Herrn auch einen Zettel, den er in seinem Zelte mit der Aufschrift gefunden hat: „Hänsel von Norfolk, laß klüglich dir rathen: Richard, dein Herr, ist verkauft und verrathen.“

Doch trotz der schlimmen Ahnungen, welche durch Traumbilder vermehrt waren, die die rächenden Manen der Opfer Richard's heraufbeschworen hatten, und trotz aller anderen bösen Vorbedeutungen bietet der letzte York und der letzte Plantagenet noch einmal seine ganze Heldennatur auf, um dem unabwendbaren, tödlichen Schlage seine eherne Brust entgegenzuwerfen. Dieser furchtbare Mensch rafft noch einmal den wilden, unbändigen Trotz seines Naturells zusammen, noch einmal flammt die kriegerische Begeisterung für einen Kampf auf Leben und Tod in Richard's zerschellter Brust in ihrer alles mit sich fortreißenden, leidenschaftlichen Gluth auf, damit er noch einmal bewähre, daß er geschaffen ist, „um drohender Gegner Seelen zu erschrecken“ — und das ist sein letzter, aber auch vergeblicher Triumph. Der König sagt zu dem besorgten Norfolk: „Das ist ein Stück vom Feinde ausgedacht,“ und, indem Kampfesmuth die Brust schwillt, spricht er, mit seiner dämonischen Willenskraft wieder Herr seines Selbst geworden und die vor dem Kriegslärm verhallende Stimme des erwachten Gewissens in den Tiefen seines Herzens ganz erstickend:

Laßt plauderhafte Träum' uns nicht erschrecken:
Gewissen ist ein Wort für Feige nur,
Zum Einhalt für den Starken erst erdacht;
Uns ist die Wehr Gewissen, Schwert Gesetz.

Seine Ansprache an sein Heer vor der Schlacht strotzt in jedem Worte von Verachtung gegen den Schwarm Landläufer und Bauernknechte, die angeführt sind von dem „kahlen Bursch und Milchbart Richmond, der sich lebenslang nicht über seine Schuh' in Schnee gewagt“:

Peitscht dies Gesindel über's Meer zurück!
Stäupt fort dies freche Lumpenvolk aus Frankreich,
Die schon gehängt sich hätten, arme Ratzen,
Wär' nicht der Traum von dieser läpp'schen Fahrt.
Soll'n wir besiegt sein, nun, so seien's Männer,
Bretagner Bastard' nicht, von unsern Vätern
Im eignen Land gewalkt, gestäupt, geschlagen
Und urkundlich der Schande preisgegeben.

. . . . . Kämpft, Englands Edle! Kämpft, beherzte Sassen!
Zieht, Schützen, zieht die Pfeile bis zum Kopf!
Spornt eure stolzen Ross' und sprengt durch Blut!
Erschreckt das Firmament mit Lanzensplittern! (V, 3.)

Mit solchem begeisternden Muthe, mit dem kriegerischen Feuer des Kriegsgottes selber, spricht dieser Mann der unbegrenzten Thatkraft und des energischen Willens, derselbe Mann, der einige Minuten zuvor sich noch in einer solchen Erschütterung und Aufgeregtheit des Geistes befunden hatte, daß er die Glockenschläge nicht zu zählen vermochte. Da geht der letzte Hoffnungsstern für den König unter: Lord Stanley weigert sich, mit seinen Schaaren zu kommen. Sofort soll dessen Sohn George mit seinem Kopfe dafür büßen; doch der schon heranrückende Feind läßt Norfolk seinem Fürsten den Rath geben, damit bis nach der Schlacht zu warten. Richard hört die Worte gar nicht mehr, so sehr hat ihn die Kampfeslust ergriffen, und so sehr hat ihn das Bewußtsein seiner Lage mit der ganzen Ueberfülle seiner Macht und Stärke noch einmal ausgerüstet, daß den verrathenen, dem Tode geweiheten König die trügerische Hoffnung auf Sieg umgaukelt:

Wohl tausend Herzen schwellen mir im Busen.
Voran die Banner! greifet an den Feind!
Und unser altes Wort des Muths, Sankt Georg,
Beseel' uns mit dem Grimme feur'ger Drachen!
Ein auf sie! Unsre Helme krönt der Sieg.

So stürzt sich der König wie ein gereizter Löwe in das dichteste Kampfgewühl in der Absicht, den fürstlichen Gegner selbst zu erreichen. „Er thut mehr Wunder als ein Mensch,“ besteht jeden Gegner in persönlichem Gefecht, doch vergeblich späht er nach Richmond in des Todes Schlund. In so glänzender und für den Gegner verderbenbringender Weise sich aber auch die heroische Furchtbarkeit des letzten York's entfaltet, das Glück wendet sich gegen den verrathenen König, und da thut der von Kampfeslust durchglühte, von allen Seiten schwer bedrängte Fürst den Ausruf, den er im schreckensvollen Traume einige Stunden zuvor gethan, nicht mit bebender Stimme, auch nicht mit dem Zusatz eines um Erbarmen flehenden Wortes, auch nicht mit dem Wunsche, fliehen zu können, obschon er aus vielen Wunden blutet, sondern um weiter zu kämpfen bis zum Tode für die funkelnde Krone über seinem Helm:

Ein Pferd! ein Pferd! mein Königreich für ein Pferd!

Der treue Catesby naht und räth zur Flucht; ein Pferd will er be-

schaffen. Fliehen aber will der König nicht, auch nicht zurückweichen. In stolzer Unbeugsamkeit spricht er, da der Gedanke, den Besitz seiner Krone zu überleben, für ihn unvollziehbar ist, die Worte:

Ich setzt' auf einen Wurf mein Leben, Knecht,
Und will der Würfel Ungefähr bestehn.
Ich denk', es sind sechs Richmonds hier im Feld;
Fünf schlug ich schon an seiner Stelle todt.
Ein Pferd! ein Pferd! mein Königreich für ein Pferd! (V, 4.)

Endlich fällt der heldenhafte Fürst. Der verrätherische Stanley bringt dem siegreichen Richmond das königliche Diadem, das er von des überwundenen Königs todten Schläfen gerissen hat. „Dieser Tod Richard's," sagt Kuno Fischer, „ist der einzig richtige Schluß dieses Charakters: er endet, wie er begann; er erfüllt das Gesetz, wonach er angetreten." [99]) Reinhold Pauli giebt in den „Aufsätzen zur englischen Geschichte" (Leipzig 1869) folgende Beschreibung von dem Ausgange König Richard's III.:

„Als auch der Herzog von Northumberland (nach dem Abfalle von Stanley) und seine Leute das Schwert in die Scheide stießen, sprengte der König wie rasend, die funkelnde Krone fest auf den Helm drückend, mit dem Geschrei: Verrath! Verrath! durch das dichte Getümmel auf Richmond ein, mit einem wuchtigen Hieb schmetterte er Heinrich's Bannerträger nieder, in wenigen Augenblicken fiel er selber unter den Streichen eines Stanley ...... Wie trifft ihn doch das Volkslied so richtig, wenn es singt:

Nun reicht mir die Streitaxt in die Hand
Und setzt mir die güldene Krone auf,
Denn bei ihm, der geschaffen die See und das Land,
Nur als König von England vollend' ich den Lauf!"

In Uebereinstimmung mit der Geschichte (auch die Hall'sche Chronik berichtet den ruhmvollen Tod Richard's in der Schlacht) läßt also Shakespeare den König als Held untergehen. Es ist nicht recht verständlich, wie es hat Lessing und Schlegel bekümmern können, daß der Dichter so verfahren ist. Ist denn der poetischen Gerechtigkeit nicht genug geschehen? Ist die Vergeltung an dem Manne, der in sündhafter Selbstbestimmung sich in den ungleichen Kampf mit der Uebermacht der sittlichen Weltordnung eingelassen hatte, und der, obschon mit einem gewaltigen Willen, mit einem schwertscharfen Verstande ausgerüstet, mit unabwendbarer Nothwendigkeit in sein tragisches Verhängniß gedrängt worden war — wir fragen, ist nicht genug Vergeltung ausgeübt worden an dem großen Frevler, wenn derselbe unter dem zermalmenden Drucke des Schuldbewußtseins,

das ihm ein martervoller Traum enthüllt, zusammenbricht, und er nun dem tödlichen Rückschlag nicht auszuweichen vermag, den die frechverletzte ewige Ordnung des allwaltenden Gottes, an deren Felsen alle Angriffe auch der Klügsten, Begabtesten, Muthigsten elendiglich zerscheitern müssen, gegen ihn geltend macht? Sind nicht alle die glänzenden Hoffnungen, die Richard auf den Besitz der Krone setzte, vollkommen fehlgeschlagen? —

Wir erheben keinen Anspruch darauf, die unergründliche Tiefe dieses großartigen Schlußdramas der Tetralogie des Hauses York erschöpft zu haben, sondern halten unsere Aufgabe für gelöst, wenn wir die große Meisterschaft, die Shakespeare als Charakteristiker besitzt und seine unerreichte Kunst der Individualisierung in diesem Jugenddrama einigermaßen gebührend hervorgehoben haben. Wir schließen mit folgendem Urtheil, das Leopold von Ranke über Shakespeare's Historien gefällt hat:

„Der Autor ergreift die großen Fragen, um die es sich handelt; indem er der Chronik so nahe wie möglich folgt und ihre charakteristischen Züge aufnimmt, theilt er doch den Personen eine seiner besonderen Auffassung entsprechende Rolle zu: er belebt die Handlung mit Beweggründen, welche die Geschichte nicht finden würde oder annehmen dürfte; die Charaktere, die sich in der Ueberlieferung nahe stehen und in der Wirklichkeit wahrscheinlich nahe standen, treten bei ihm aus einander, ein jeder in seinem besonders ausgebildeten, in sich homogenen Dasein; natürlich menschliche Momente, die sonst nur in dem Privatleben erscheinen, durchbrechen die politische Handlung und gelangen dadurch zu verdoppelter poetischer Wirksamkeit. Aber wenn sich im einzelnen Abweichungen von dem Thatsächlichen herausstellen, so zeugt die Wahl der Ereignisse, welche auf die Bühne kommen, von hohem Sinne für das Historisch-Große. Es sind fast immer Situationen und Verflechtungen der bedeutendsten Art, ... alles große Momente der Geschichte der Staaten, nicht allein für England bedeutend, sondern symbolisch für alle Völker und ihre Fürsten“ u. s. w.[100])

Von dem hohen Dichter, der ein Fürst ist unter den Geistern, möchten wir mit folgendem Hymnus auf ihn Abschied nehmen, den Tieck in seiner im Jahre 1789 gedichteten „Sommernacht, eine dramatische Scene“ verfaßt hat. Wir thun das um so lieber, als doch manche, auch in unseren Tagen, den für immer vergeblichen Versuch gemacht haben, Shakespeare den Purpurmantel von der Schulter zu reißen, oft nur, um die eigene Blöße damit zu bedecken,

Tieck führt in dem erwähnten Gedichte Shakespeare als schlafenden Knaben vor. Titania und die Elfen haben ihn bereits mit ihren Gaben beschenkt, da empfängt er auch von Oberon den Ernst, die Kühnheit und die Gewalt:

Ich schütte diesen zaubervollen Tropfen
Auf dich herab und deine Brust durchströme
Die hellste, flammendste Begeisterung, der
Gedanken höchster Flug durchbreche alles,
Was dir entgegentritt, werf' alles nieder
Und überspringe jede Kluft mit Kühnheit.
Dein Genius überfliege jede Grenze,
Dein Geist belausche in der Erde Schlünden
Der Zauberei Geheimniß, hebe sich
Zum Himmel auf. Du wirst dich oft erfreu'n
Beim nächtlichen Gewitter, wenn der Sturm
Die Eichen von den Bergen reißt, in's Thal sie wirft.
Du wirst mit frohem Muth die Schrecken der Natur
Anblicken; freudig wird dein Busen klopfen,
Wenn du am jähen Abgrund stehst und unter dir
Der kochenden Gewässer wildes Brausen
Verhallt. — O singe, wie vor dir noch keiner sang,
Wie nach dir nimmer einer singen wird.
So glänze du, der strahlenreichste Diamant,
So lebe von Jahrtausenden gepriesen.
Die Ewigkeiten wird dein Ruhm durchleben
Mit immer frischer Jugend, und der spät'ste Enkel
Wird mit Entzücken dein gedenken.

Anmerkungen.

[1]) Anfänglich wurden die altklassischen Stücke überhaupt in Uebersetzung ohne Weiteres aufgeführt. Uebersetzer wie Gascoigne, Jasper Heywood, Kinwelmarsch, d'Yrlverton, Alexander Nevyle und John Studley nebst Thomas Nuce gestatten sich allerdings große Freiheit dem Texte gegenüber; sie paraphrasierten einfach, wenn die Uebersetzung nicht recht glücken wollte; auch anderweitige Aenderungen, wie das Hinzufügen von Chören, Monologen, ja ganzen Scenen, wurden unbedenklich vorgenommen. Es mag noch erwähnt werden, daß die Königin Elisabeth einen Theil des Hercules Oetaeus übersetzt hat. 1566 erschien der ganze Seneca in englischer Sprache und 1579 von Sir Thomas North die englische Uebersetzung des Plutarch, des „biographischen Shakespeare der Weltgeschichte," freilich nicht

nach dem griechischen Original, sondern nach der französischen, von dem gelehrten Bischof von Auxerre im Jahre 1559 herausgegebenen Uebertragung.

²) Teuffel, Gesch. der röm. Lit. Leipzig 1882. S. 602.

³) Gervinus, Shakespeare I, S. 123.

⁴) *The reluctant pangs of abdicating royalty in Edward furnished hints which Shakespeare scarce improved in his Richard II., and the deathscene of Marlowe's king moves pity and terror beyond any scene ancient and modern with which I am acquainted* (mitgetheilt in Shaw's Hist. of Engl. Lit. London 1872. S. 132).

La scène de l'emprisonnement d'Edouard, celle de son abdication, celle de sa mort enfin sont d'une grande énergie; et si, dans ce dernier tableau, la situation ramène le poète à son goût naturel pour les spectacles de souffrance matérielle et d'angoisse funèbre, il y porte du moins une éloquence pathétique. (Villemain, Etudes de littérature ancienne et étrangère, Paris 1884. S. 219.)

⁵) Wenigstens ist der Gorboduc die erste in dem zehnsilbigen tonjambischen Blankvers geschriebene Tragödie. Angewendet wurde der Vers zuerst von dem Earl of Surrey († 1547) in seiner Uebersetzung des zweiten und vierten Buches der Aeneide. (Vergl. Gustav Körting, Encycl. und Methodol. der engl. Phil. Heilbronn 1888. S. 384.)

⁶) Gervinus, der nach dem Urtheile Varnhagen's „sehr viel weiß, aber wenig versteht," irrt, wenn er mit sichtlichem Behagen seine Meinung dahin abgiebt, Shakespeare suche nicht allein die Beziehung auf die Religion nicht, sondern er gehe ihr selbst bei sehr nahen Gelegenheiten systematisch aus dem Wege, oder er ließe, was die Religion von Seiten des Glaubens und der Sitte bedeute, in seinen Werken ganz bei Seite .... in dem Sinne, wie Schiller das Christenthum darum preist, daß es das starre Gesetz aufhebe und an dessen Stelle freie Neigung setze, sei Shakespeare's Moral eine christliche, seine Sittenlehre sei wesentlich menschlich und er könne in dieser Hinsicht ganz den Alten gleichgestellt werden. — Dagegen bemerkt treffend Kaim (Shakespeare's Macbeth; eine Studie. Stuttg. 1888. S. 18), daß der Dichter nicht nur rein menschlich, in der Weise der alten oder modernen Philosophie, für das Sittengesetz eintritt und es am Ende triumphieren läßt, sondern daß er mit den Grundwahrheiten des Christenthums rechnet. Seine Verbrecher mißhandeln nicht nur ein sittliches, sondern auch ein religiöses Bewußtsein, ohne es ganz ersticken zu können, während jene anderen (die guten und gesunden Charaktere) es klar aussprechen, über ihnen, den sichtbaren Vor-

kämpfern und Rächern der sittlichen Weltordnung, stehe immer noch der Herr des Weltprozesses, der früher oder später menschlicher Vermessenheit mit einem „Bis hierher und nicht weiter!“ Halt gebiete und den Fluch der bösen That wieder in Segen verwandle.

[7]) Heinrich von Kleist, für den Shakespeare „das kulminierende Gestirn seiner Bildung“ war, (Gottschall, die deutsche Nationallit. I, S. 326) folgte kühnen Schrittes den Spuren des Briten; sein erstes Drama: „Die Familie Schroffenstein“ ist eine Tragödie der Rache. — Sein „Prinz von Homburg“, dieses Kleinod der deutschen Literatur, athmet ganz Shakespeare'schen Geist.

[8]) *London is the fountaine whose rivers flowe round about England*, heißt es in Pierce Pennilesse his Supplication to the Devil (ed. Collier, 41), dem bekannten Pamphlet von Thomas Nash.

[9]) Vgl. Gervinus, Shakespeare II, S. 510—524.

[10]) „Eine gewaltige Lebensfreude durchdrang die Bürger im Siegesjubel, sie fühlten sich muthig zu allem Tüchtigen und Großen, und auf den Wellen dieser Begeisterung wiegte sich der vierundzwanzigjährige William Shakespeare; da gewann er wie einst Aeschylos die eigene Erfahrung vom Walten der sittlichen Weltordnung, und gleich jenem die Weihe für das Prophetenthum derselben.“ Vgl. M. Carriere, Die Kunst im Zusammenhang der Kulturentwickelung und die Ideale der Menschheit. Leipzig 1871. Bd. IV, S. 444.

[11]) L. Tieck's Schriften. XVIII, S. 68.

[12]) Vgl. M. Koch, Helferich Peter Sturz. Mit Benutzung handschriftlicher Quellen. München 1879. S. 140 ff.

[13]) Solger, Nachgel. Schriften und Briefwechsel. I, S. 269.

[14]) Fr. Vischer, Kritische Gänge. Neue Folge II, S. 9.

[15]) Vilmar, Gesch. d. deutsch. Nat.-Lit. 19. Aufl. Leipzig 1879, S. 483.

[16]) Dr. Oertel urtheilt darüber in einer Broschüre: Die literarische Strömung der neusten Zeit: „Groß und markig, lebendig und packend ist dies Lutherspiel wie kein anderes.“

[17]) W. König, Ueber den Gang von Shakespeare's dichterischer Entwickelung und die Reihenfolge seiner Dramen nach demselben. Jahrbuch X, S. 220.

[18]) a) Max Koch, Einl. zu Richard III. Sh.'s dram. Werke, Cotta-sche Ausgabe. Bd. VI, S. 114.

b) Sträter dagegen setzt Richard II. und III. vor die übrigen historischen Stücke und tritt für das Jahr 1595 ein. Er bezeichnet die beiden Dramen als Uebergangsformen. „Der Dichter verläßt den

italianisierenden Stil der zweiten, und es beginnt der eigentlich historische und realistische Stil der dritten Periode." (Vgl. Herrig's Archiv, 65. Band, S. 384.)

c) Jedenfalls fällt es in die „Glanz- und Jubelzeit" des Dichters, in die Periode freudig aufstrebender Manneskraft nach dem Suchen und Lernen, in das letzte Jahrzehnt des sechzehnten Jahrhunderts, wo Shakespeare nach Solger's Ausdruck „an der Grenzscheide zweier Zeitalter stand. Zurück sieht er in alle Herrlichkeit, Größe und Kraft der Feudalwelt und des Ritterwesens und vorwärts in eine neue Welt der selbstbewußten Sittlichkeit" u. s. w. (Solger, Nachgel. Schr. und Briefe. II, S. 561.) Daß Shakespeare im Jahre 1592 schon in sehr hohem Ansehen als dramatischer Dichter gestanden, ja, daß er sich auf den verschiedensten Gebieten der Dichtkunst hervorgethan haben muß, geht unzweideutig aus dem berüchtigten Pamphlet hervor, welches der von tödlicher Krankheit getroffene und in Noth und Elend verkommende Greene unter dem Titel verfaßt hat: A Groat's Worth of Wit bought with a Million of Repentance, (vgl. Dyce I, S. 28; auch Delius, Shakespeare I, S. 920). In dieser Schmähschrift, welche Villemain geistvoll die Bekenntnisse eines Kindes des sechzehnten Jahrhunderts genannt hat, warnt Greene seine Zunftgenossen, Marlowe, Lodge und Peele, vor der Ausbeutung durch die Schauspieler, dann fährt er fort: *Yes, trust them not: for there is an upstart crow beautified with our feathers, that with his 'Tygre's heart wrapt in a Players hyde', supposes hee is as well able to bombast out a Blanke verse, as the best of you: and beeing an absolute Johannes fac totum, is in his owne conceyt the onely Shake-scene in a Country.* Das parodierte Citat findet sich im dritten Theile Heinrich's VI. in der True Tragedie (A. I, Sc. 4), Cambridge Edition, S. 420, ist offenbar in satirischer Absicht geschrieben und giebt der Verbitterung Ausdruck, welche sich Greene's und seiner Freunde bemächtigt hatte, als Shakespeare's Einfluß zu überwiegen begann, er der einzige „Bühnenerschütterer" im Lande war. Der Vers muß aber als Shakespeare'scher Vers hinlänglich bekannt gewesen sein, da sonst die darin liegende Pointe nicht verstanden werden konnte. — Was die Anschuldigungen des Pamphletisten betrifft, so bezeugte der Herausgeber selber (Chettle) dem angegriffenen jungen Dichter (*the other*) seine *honesty and uprightness of dealing* in einer besonderen Broschüre Kind-Hart's Dream (1592). Vgl. Delius, Shakespeare I, 926.

[19]) Karl Elze, William Shakespeare, Halle 1876, S. 325 und 397.

[20]) Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft vom Jahre 1880 unter dem Titel: Quartos and Folios.

[21]) N. Delius, Abhandlung im 7. Jahrg. des Jahrb. S. 124—169: „Ueber den ursprünglichen Text des Königs Richard III.“ (1872), die Verteidigung seiner Aufstellungen in der Zeitschrift Anglia I, S. 565 gegen die Schrift von R. Koppel, Textkritische Studien über Shakespeare's Richard III. und König Lear. (Dresden 1877.) Auch Delius in der Vorrede zur 5. Aufl. seiner Shakespeare-Ausgabe (1882).

[22]) *He scarcely blotted a line,* lautet bekanntlich die von dem *rare Ben Jonson* bestätigte Aeußerung der beiden Schauspieler Heminge und Condell über des Dichters Art und Weise zu schreiben. Beide Männer sind die Herausgeber der ersten Folio.

[23]) Herrig's Archiv, Bd. 65, S. 401.

[24]) Elze, Shakespeare, S. 398.

[25]) Die Vertheidiger des Theaters gegen die fanatischen Angriffe der Puritaner, wie sie in Prynne's Histrio-Mastix (1633) uns entgegentreten, rühmen diesem Stücke nach, daß bei dessen Aufführung „selbst der Tyrann Phalaris in seinem Herzen Rührung über die unmenschlischen Mordthaten verspürt haben würde.“

[26]) Essay über Richard III. von Wilhelm Oechelhäuser, Jahrbuch III, S. 118.

[27]) Ebenda, S. 120, Anmerkung.

[28]) Desgl.

[29]) F. Vischer, Kritische Gänge, S. 52.

[30]) Will. Hazlitt, Characters of Shakespeare's Plays, London 1817, p. 230.

[31]) Shakespeare's Historien. Deutsche Bühnenausgabe von Franz Dingelstedt in 3 Bänden, Berlin 1867.

[32]) Ludwig Eckardt, Shakespeare's engl. Hist. auf der Weimarer Bühne (Jahrb. I, 362 ff.)

[33]) Wessel, Richard III. in Shakespeare's Plays compared with Richard III. in History. Eschwege, Progr. 1876, S. 2.

[34]) Horace Walpole, Historic Doubts of the Life and the Reign of King Richard III. (1767). Walpole verfällt indessen in das entgegengesetzte Extrem und will Richard von allen Unthaten reinigen.

[35]) Jahrbuch III, S. 38.

[36]) Vgl. Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe. Briefe von 7./4. 1797 und 20./8. 1799; Gespräche mit Eckermann I, 326; Lessing, Hamb. Dram., bes. im 19., 23., 24., 87. und 95. Stück; Ulrici, Shakesp.'s dram. Kunst, 2. Aufl. S. 616 ff; Rötscher, Das Recht der Poesie in

der Behandlung des geschichtl. Stoffes (Cyclus dram. Charakt. 2. Theil 1846); Vischer, Aesthetik § 400 und 848.

[37]) Zur Geschichtschreibung gehört nach Dr. Luther's Dictum „ein Löwenherz, um unerschrocken die Wahrheit zu sagen“; aber auch vom Dramatiker müssen wir verlangen, daß er ohne Tendenz und mit unbestechlichem Wahrheitssinn das poetische Recht der geschichtlichen Charaktere unangetastet läßt. Dagegen hat Dahn gefehlt, der Dichter und Historiker zugleich ist. Der Verfasser des rühmlich bekannten Werkes: Die Könige der Germanen, und des kulturgeschichtlichen Romans: Ein Kampf um Rom, hat in sein Drama: König Roderich, das im Winter 1874 erschien und, allerdings durch die Zeitverhältnisse begünstigt, gleich großes Aufsehen erregte, nach dem fast einstimmigen Urtheil der Kritik mit seinen derben Ausfällen gegen die Kirche, deren Repräsentanten ähnlich den Vertretern des Christenthums in Lessing's Nathan fast durchweg Ausartungen genannt werden müssen (selbst der reichstreue Bischof Gundemar ist „mehr Soldat als Priester“) ein zu starkes tendenziöses Element hineingebracht. Dahn's Darstellung der Kirche, die nach dem Urtheil Macaulay's gerade zu der Zeit, als die occidentalischen Reiche sich bildeten, „starke sittliche Schranken in den Staatsgesellschaften errichtete, die früher nur durch Muskelkraft und Verwegenheit regiert waren,“ als die Verkörperung der Herrschsucht und des Aberglaubens (denn von dem beseligenden und uns Staubgeborene adelnden Glauben des heiligen Evangeliums vernimmt man nichts) ist eine historische Ungerechtigkeit und eine Verdunkelung des Geistes der Geschichte.

[38]) Lambeck, Lessing's Ansichten über das Verhältniß der Tragödie zur Geschichte, kritisch dargestellt. Coblenz, Progr. 1885, S. 17.

[39]) Schulz, die hist. Tragödie und die geschichtl. Charaktere, Halle, Progr. 1876, S. 3.

[40]) Freytag, Technik des Dramas, S. 213.

[41]) Wilhelm Tell, 1. Aufzug, 2. Scene.

[42]) Ulrici, Shakespeare's dram. Kunst, Gesch. und Charakteristik des Shakesp. Dramas, 3 Bde., Leipzig 1874. II, S. 406.

[43]) Nach Gervinus umfaßt die erste Tetralogie den Untergang Richard's II., (Richard II.) die Usurpation und Erhebung des Hauses Lancaster (die beiden Theile Heinr. IV. und Heinr. V.) und die zweite den Sturz des Hauses Lancaster und die Erhebung und den jähen Fall des Hauses York (die 3 Theile Heinr. VI., deren Echtheit von

der englischen Kritik früher bestritten, jetzt ausgemacht ist [Jahrb. I, 84] und Richard III.)

[44]) Hätte Rümelin (Shakespeare-Studien, 2. Aufl., S. 46, — die viele zutreffende Bemerkungen enthalten im Gegensatze zu dem wunderlichen Buche des sonst so belustigenden Komödienschreibers Roderich Benedix: Die Shakespearomanie, der, obschon er vor dem Autor des Macbeth einen ehrfurchtsvollen Schauer empfindet, es dennoch wagte, in seinem Alter jenes von der gesammten deutschen Kritik fast einstimmig verurtheilte „Vermächtniß an die deutsche Nation" zu verfassen —) mit seiner Behauptung Recht, daß man die vielgerühmte Objektivität des großen Briten nicht aufrecht erhalten könne Angesichts der Thatsache seiner aristokratischen Geschichtsschreibung? Wir sagen nein. Richtig ist, daß man aus Shakespeare eine ganze Reihe der schärfsten und beißendsten Proteste gegen die Urtheilslosigkeit der Menge zusammenstellen kann, das theilt er mit den gepriesensten Geistern aller Völker und aller Zeiten. Auch wurzelt er in seiner Auffassung von Königthum und Aristokratie in seiner Zeit; aber das Recht des Individuums dem Haufen gegenüber nimmt er energisch in Schutz, heiße der Haufe nun Pöbel oder Staat; den „Verstand der Wenigen" vertritt er gegen den „Unsinn der Mehrheit". Hat er die Vorrechte des Adels betont, so läßt er doch auch Junius Brutus im Coriolan (III, 1) sagen:

Du sprichst vom Volk,
Als wärest du ein Gott, gesandt zu strafen,
Und nicht ein Mann, der seine Schwachheit theilt.

[45]) Rümelin, a. a. O. S. 122.

[46]) Roderich Benedix, die Shakespearomanie. Zur Abwehr. Stuttgart 1873, S. 162—206.

Es dürfte wenig bekannt sein, daß schon Grabbe in einem 1827 veröffentlichten und Ueber die Shakespearo-Manie betitelten Aufsatz (vgl. Grabbe's Werke IV, S. 144, Detmolder Ausgabe) gegen den großen Briten losgeschlagen hat. Er nennt die historischen Dramen Shakespeare's ganz unverfroren „weiter nichts als poetisch verzierte Chroniken", die Frauen in Richard III. sind ihm bloße „Marionetten-Figuren" (S. 158) u. s. w. Dafür wurde der geniale, aber mit Gott und der Welt zerfallene deutsche Dichter mit scharfen Worten von Goedeke (vgl. Grundriß III, S. 516) als ein „ganz verstandloser Shakespearestürmer" an den Pranger gestellt.

[47]) Rümelin, a. a. O. S. 120—132.

[48]) Fr. Vischer in einem Aufsatz: Die realistische Shakespeare-Kritik und Hamlet. — Vergl. Bd. II. des Jahrbuchs S. 132 ff.

[49]) Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe vom 28. Novbr. 1797. Es ist beachtenswerth, daß Schiller dieses Urtheil gefällt hat, als er bereits in die Periode ernstlicher philosophischer und historischer Studien eingetreten und auf der Bahn der historischen Dramatik mit Don Carlos fortgeschritten, auch schon drei Jahre mit Goethe bekannt war.

[50]) Dahlmann, Geschichte der engl. Revolution, S. 11.

Im Epilog zu Heinrich V. heißt es von seinem ihm so ganz und gar ungleichen Nachfolger, der neun Monate alt gekrönt wurde:

Heinrich der Sechst', in Windeln schon ernennt
Zu Frankreichs Herrn und Englands, folgt ihm nach,
Durch dessen vielberathnes Regiment
Frankreich verloren ward und England schwach.

[51]) „Es ist der zwischen den Wünschen nach der Krone und dem Gefühl für Pflicht und Recht schwankende Prätendent, der seinen tragischen Untergang findet.“ Von Friesen, Shakespeare-Studien, Wien 1875. II, S. 72.

[52]) Leopold von Ranke, Englische Geschichte. I, S. 93.

[53]) Kuno Fischer, Shakespeare's Charakterentwicklung Richards III. Vorträge, gehalten zu Jena, Heidelberg 1868, S. 81.

[54]) Der Chronist beschreibt ihn folgendermaßen: '*a low stature, short face and unequal shoulders. His countenance was cruell, and such, that at the first aspect a man would judge it to savour and smell of malice, fraud and deceit*' (Holinshed, 712). Thomas Morus verdanken wir die inhaltschweren Worte: *distortum vultum sequitur distortio morum* — Seine Feinde höhnen seine Körpergestalt. Clifford nennt ihn *a heap of wrath, foul indigested lump, as crooked in thy manners as thy shape* (King Henry VI. 2. Theil, V, 1). Derselbe schilt ihn *crook-back*; die Königin Margarethe *a foul mis-shapen stigmatic, mark'd by the Destinies to be avoided, as venom toads, or lizards' dreadful stings.* (King Henry VI, 3. Theil, II, 2). Der junge Prinz von Wales nennt ihn *scolding crook-back, mis-shapen Dick;* Margarethe *the devil's butcher, hard-favour'd Richard* (das. V, 5), u. s. w.

[55]) „Auch Rapin Thoyras (Hist. d'Angleterre. Vol. IV. pag. 269) sagt, der Prinz sei mit kaltem Blute ermordet worden. Holinshed erzählt, Eduard habe den Prinzen mit dem Panzerhandschuh in's Gesicht geschlagen, worauf Clarence, Richard, Grey, Dorset und Hastings

ihn umgebracht hätten. Croyland Continuator: der Prinz sei getödtet worden *ultricibus quorundam manibus*; Pauli dagegen meint, der Prinz von Wales sei in der Schlacht gefallen." (Oechelhäuser.)

[56]) Ueber den Charakter Heinrich's nach Shakespeare's Darstellung urtheilt Benedix (Shakespearomanie, S. 158): „Diesen Charakter überhaupt zu einem Drama zu verwenden, noch obendrein ihn zum Mittelpunkte zu nehmen, ist der schwerste Mißgriff, den jemals ein Dichter gethan hat." (!) So wahr es ist, daß der gute König Heinrich in den greuelvollen Zeiten des Bürgerkrieges eine fast klägliche Rolle spielen mußte, so hat doch die Meisterhand des Dichters der Rosenkriege es verstanden, diesen König, dessen ganze Schwachheit uns aufgedeckt wird, nie so weit sinken zu lassen, daß er unsere Verachtung verdiente; im Gegentheil, wie namentlich in der Todesscene, wird er Gegenstand unserer innigen Theilnahme: er stirbt betend für seinen Mörder wie sein Erlöser.

[57]) „Unter allen Umständen", sagt Friesen, Shakesp.-Studien, „war zu Shakespeare's Zeit die Meinung von des Königs gewaltsamer Ermordung durch den Herzog von Gloster so allgemein verbreitet — man sprach sogar davon, daß die in der St. Paul's Kirche ausgestellte Leiche geblutet habe — daß sein Tod auf der Bühne gar nicht anders dargestellt werden konnte. Es ist daher völlig müßig, ein Wort darüber zu verlieren." Holinshed sagt darüber: *to the intent that his brother King Eduard might reigne in more suretie.* Croyland Continuator drückt sich zweideutig aus: *unde et agens tyranni titulum mereatur*, was einige auf Richard, andere, wie z. B. Walpole, auf Eduard beziehen. Pauli hält die Thäterschaft Richard's für wahrscheinlich, obschon nicht erwiesen. (Oechelhäuser.)

[58]) Schöne, Ueber den Charakter Richard's III. bei Shakespeare, Dresden, Progr. 1856, S. 9.

[59]) *Then, since the heavens have shap'd my body so,*
Let hell make crook'd my mind to answer it.
I have no brother *), *I am like no brother,*
And this word 'love', which grey beards call divine,
Be resident in men like one another,
And not in me: I am myself alone.

*) In der sogen. *True Tragedie of Richard* etc. heißt es:
I had no father, I am like no father,
I have no brothers, I am like no brothers.
(N. Delius, Shakespeare-Ausgabe I, S. 941.)

[60]) Ulrici, Shakesp. dramat. Kunst, S. 432.

[61]) Kuno Fischer, a. a. O., S. 68.

[62]   *(I'll never*
Be such a gosling to obey instinct) but stand
As if a man were author of himself
And knew no other kin.   (Coriolanus V, 3.)

[63]) *Counting myself but bad till I be best.*

[64]) Schöne, a. a. O., S. 18.

[65]) Rötscher, Cyclus dramatischer Charaktere I, 73. — Auch Solger in der Recension der Schlegel'schen Vorlesungen (Nachgelassene Schriften, Briefwechsel II, 582) bemerkt mit Recht, „daß durch die allgemeine typische Bedeutung, die der Charakter und das Leben Richard's als Schlußstein und Katastrophe jenes großen Ganzen erhält, alles gemildert und verständlicher wird."

[66]) Schiller's Wallenstein, II. Theil (Die Piccolomini), V, 1.

[67]) So kann man sehr gut Richard III. mit Napoleon I. vergleichen. Chateaubriand begrüßte den corsischen Eroberer zuerst als Cyrus; nachher fand er den Vergleich mit Nero zutreffender. (St. Beuve, Causeries II, 541.) Ernst Moritz Arndt war auch anfänglich ein Lobredner Napoleon's und nannte ihn in seinen Reisebeobachtungen einen „Helden der Freiheit und Heiland der Völker", und Béranger bezeichnet ihn als den „bewaffneten Messias für die baufällige Welt".

[68]) Daß Schiller unser Drama eine der erhabensten Tragödien genannt hat, ist schon erwähnt. Es hat aber nicht an Stimmen gefehlt, welche die von Lessing an dem berüchtigten Richard III. von Weiße geübte vernichtende Kritik (vgl. 73.—79. Stück der Hamb. Dram.) auf das Stück des britischen Dramatikers bezogen haben (z. B. Guhrauer Lessing II, S. 317, Anm. 176.). Ganz verkehrt. Der große deutsche Dramaturg wußte sehr wohl, daß Shakespeare eine zu inkommensurable Größe war, um sich unter seinen der aristotelischen Poetik entnommenen Begriff der Tragödie zwängen zu lassen; er ließ ihn daher außerhalb seines Systems stehen, indem er gleichwohl unermüdlich auf Shakespeare hinwies. Man höre die berühmte Stelle aus dem 17. Literaturbrief (Lessing's Werke, Cotta'sche Ausgabe IX, 48): „Wenn man die Meisterstücke des Shakespeare, mit einigen bescheidenen Veränderungen, unsern Deutschen übersetzt hätte, ich weiß gewiß, es würde von besseren Folgen gewesen sein, als daß man sie mit dem Corneille und Racine so bekannt gemacht hat...... Der Engländer erreicht den Zweck der Tragödie fast immer, so sonderbare und ihm eigene Wege er auch wählet, und der Franzose erreicht ihn fast niemals, ob er gleich die gebahnten Wege der Alten betritt."

Aber auch der Text im 73. Stück läßt die Guhrauer'sche Auf-

fassung nicht zu. So sagt Lessing auf die Versicherung Weiße's, er habe kein Plagium an Shakespeare begangen, da er das englische Drama gar nicht gekannt habe, daß es aber vielleicht ein Verdienst gewesen sei, an Shakespeare ein Plagium zu begehn: „Vorausgesetzt, daß man eins an ihm begehen kann. Aber was man von dem Homer gesagt hat: es lasse sich dem Herkules eher seine Keule, als ihm ein Vers abringen — das läßt sich vollkommen auch von Shakespeare sagen. Auf die geringste von seinen Schönheiten ist ein Stempel gedrückt, welcher gleich der ganzen Welt zuruft: ich bin Shakespeare's! Und wehe der fremden Schönheit, die das Herz hat, sich neben sie zu stellen! .... Ich wüßte auch wirklich in dem ganzen Stücke des Shakespeare keine einzige Scene, sogar keine einzige Tirade, die Herr Weiße so hätte brauchen können, wie sie dort ist. Alle, auch die kleinsten Theile beim Shakespeare, sind nach den großen Maßen des historischen Schauspiels zugeschnitten" u. s. w. (s. o.) Es dürfte somit erwiesen sein, daß Lessing den Shakespeare'schen Richard III. als tragischen Charakter als berechtigt anerkannt hat, weil er ihm aus den großen historischen Verhältnissen begreiflich ward, so wenig dieses Charakterbild auch nach dem dramatischen Kanon des genannten Kunstrichters aufgebaut ist.

[69]) Oechelhäuser, Essay on Richard III. (Shakesp. Jahrb. III, S. 51.)

[70]) Lessing, Sämmtl. Werke X, S. 136.

[71]) Oechelhäuser im Jahrb. I, S. 137.

[72]) Kuno Fischer, a. a. O., S. 108.

[73]) *In fact it is a common result of a natural malformation to awaken and irritate a morbid selfconsciousness, by making a person continually and painfully sensible of his inferiority to his fellows, and this was doubtless a main agent in perverting Lord Byron's character.* (Archdeacon Hare in seinen Guesses at Truth, mitgetheilt von William Aldis Wright in seiner Ausgabe des King Richard III. Preface, p. 61.) Man vergleiche auch Lord Byron von Karl Elze, Berlin 1881, S. 331 ff.

[74]) Friesen, a. a. O. II, S. 131.

[75]) Vgl. den kurzen, aber gehaltvollen Aufsatz H. v. Eicken's: Ueber den Charakter von Shakespeare's Richard III, abgedruckt in der Wochenschrift: Im neuen Reich, Jahrgang 1877, Nr. 14, S. 539.

[76]) Die Familienähnlichkeit Richard's mit Iago und Edmund ist zu groß, als daß man sie verkennen könnte. Alle drei sind keine abstrakten Ungeheuer, sondern Menschen, denen eine lediglich rea-

listische Auffassung der Dinge eigen ist. „Iago,“ sagt Freytag (Technik des Dramas, S. 266) „ist weit mehr Teufel als Richard. Ihm macht es Freude nichtswürdig zu handeln, er thut das Böse mit innerstem Behagen“. — Er war deshalb für das Drama schwerer zu verwerthen als der Fürst, der Feldherr, dem schon die Umgebung, die großen Zwecke Wichtigkeit und eine gewisse Größe gaben; deshalb hat Shakespeare ihn auch noch stärker mit Humor gefüllt, der verschönernden Stimmung der Seele, welche den einzigen Vorzug hat, auch dem Häßlichen und Gemeinen eine reizvolle Beleuchtung zu geben. „Iago ist ein Verstandesbösewicht, ein niedriger, heuchlerischer Arithmetiker, dessen Götze der Nutzen ist“; sein ordinäres Moralsystem, das er bei seinem scharfen Verstande mit vollendeter Meisterschaft praktisch durchführt, besteht darin, nur sich selber zu dienen (I, 1); Tugend ist ihm abgeschmackt u. s. w. (I, 3); Ehre ist ihm eine leere und durchaus falsche Gaukelei (II, 3) u. s. w. — Edmund im Lear hat sich auf auswärtigen Reisen ausgebildet und überragt alle Personen des Stückes an Einsicht und manchen anderen vortrefflichen Eigenschaften, aber auch an arglistiger und schlauer Berechnung der Verhältnisse. Obschon die Natur seine Göttin ist, deren Satzung er einzig gehorcht, so belügt er doch sich selbst, da er in demselben Momente, wo er die bekannte Anrufung an die Göttin Natur spricht, sich empört gegen die doch natürlich gebotene Ehrfurcht vor Sitte und Herkommen, vor kindlicher und brüderlicher Liebe; seine frevelhafte Selbstbestimmung ist zu gleicher Zeit eine Empörung gegen die Natur, die er als praktischer Atheist als seine Göttin anruft. Daher ist seine Verbindung mit den beiden unnatürlich-verbrecherischen Schwestern keineswegs bloß eine willkürliche Fiktion des Dichters.

[77]) A. W. v. Schlegel (Vorlesungen II, 2, S. 218) hat behauptet, daß Richard ein Bösewicht sei mit vollem Bewußtsein. Schöne sagt in seiner trefflichen Abhandlung (a. a. O. S. 27), dagegen polemisierend, daß, wenn das wahr wäre, wir in Richard eine vollkommen untragische Gestalt vor uns hätten. So gern ich bekenne, Schöne manche Anregung zu verdanken, so kann ich ihm doch in diesem Punkte unmöglich beipflichten. Man muß es ohne Zweifel als oberste Aufgabe einer ästhetischen Analysis, welche ihrerseits wieder Grundbedingung für jede Kritik eines Dichterwerkes ist, bezeichnen, den Autor nicht nach vorgefaßten subjektiven Meinungen, sondern mit Abweisung aller „Privatgefühle“ durch seine eigenen Worte zu interpretieren. Es kann aber nach den unzweideutigen Worten Richard's im ersten Monolog gar nicht verkannt werden, daß wir in Richard einen „ge-

willten Bösewicht", einen Bösewicht nach eigener Selbstbestimmung, vor uns haben. Er begeht ja auch später seine Frevel bei oder besser nach voller Ueberlegung; auch kennt er, wie er selber sagt, weder Mitleid noch Furcht. Dennoch ist zwischen ihm und dem Weiße'schen Richard oder der Cleopatra in der in Deutschland einst so gefeierten Rodogune des 'grand Corneille' oder der Mérope des Voltaire ein himmelweiter Unterschied, und Lessing hat mit vollem Recht diese letzteren Personen als untragisch verworfen, weil sie ihre greulichen Frevel in aller Gelassenheit und Ruhe begehen und dabei sich noch ihrer verabscheuungswürdigen Verbrechen in schauerlichen Tiraden rühmen.

Richard's besondere Bosheit — alle seine sonstigen schlechten Eigenschaften, wie blutige Rachsucht, Frivolität der Gesinnung, Selbstsucht u. s. w. haften an ihm nicht mehr als an allen Personen des Stückes mit alleiniger Ausnahme seiner Mutter, der ehrwürdigen Herzogin von York, der Königin Elisabeth und der beiden Prinzen — ist nur die nothwendige Folge seiner ererbten Herrschsucht. Die Worte, in welchen er uns sein Bosheits- und Mordprogramm vorlegt, spricht er immer nur in Verbindung mit leidenschaftlichen Ausdrücken, welche uns sein frevelhaftes Herrschaftsgelüste, „diese mit der Macht des Schicksals ihm eingepflanzte Empfindung, die vererbt ist mit den frühesten Eindrücken und Erinnerungen seiner Kindheit" (Kuno Fischer), offenbaren. Die Herrschbegier ist in der That das Ungeheuer, das ihm in übermächtig-reizender, bezauberndster Gestalt erscheint, das ihn in die Arme lockt, allerdings um ihn nachher zu erdrücken. — „Im Trauerspiele kann und soll das Schicksal — oder welches einerlei ist — die entschiedene Natur des Menschen, die ihn blind da oder dorthin führt, walten und herrschen," urtheilt Goethe (Brief vom 26. April 1797). Auch einer seiner Sprüche in Prosa, der unsern Punkt trifft, sei hier angeführt, obschon er etwas paradox klingt: „Der Handelnde ist immer gewissenlos; es hat niemand Gewissen, als der Betrachtende."

Der Vater war „auf Hoheit oder Tod entschlossen", die ehrgeizigen Pläne seines stolzen Herzens durchzusetzen; der Sohn ist entschlossen, dasselbe zu thun, aber er ist entschlossen auf Hoheit oder Mord: das ist der Unterschied. Das Ziel ist bei Vater und Sohn das nämliche, auch die Mittel sind zunächst dieselben; beide verüben Treubruch gegen den regierenden Herrscher, beide reißen durch den Bürgerkrieg, den sie erregen, unzählig viele Menschen in's Verderben; aber Richard hat auch noch andere Mittel, die sein edler Vater nicht

anwandte. Benimmt sich schon der Sohn seinen Feinden in der Schlacht gegenüber anders als der Vater (vgl. Heinrich VI., 2. Theil V, 2), so wird er auch, Dank der ihm beigelegten ungleich größern Thatkraft, seinem Hasse gegen die Feinde, die er durch eine fast genial zu nennende Heuchelei zuvor in Sicherheit wiegt, Gestalt und Ausdruck geben, wo sie nichts Feindseliges von ihm erwarten können; er wird außer der allen offenbaren Vernichtung mancher Feinde auch den gedungenen Mordstahl im Finstern schwingen gegen die wehrlose Unschuld.

Die Ursache seiner Bosheit, sagten wir, ist die ihn quälende Ehrsucht, die nur durch das Erklimmen der höchsten Staffel irdischer Größe befriedigt werden kann, was ihm der einzige Lebenszweck zu sein scheint, zumal die Natur selbst durch seine körperliche Häßlichkeit im Bunde mit seiner verzehrenden Leidenschaft auftritt. Die im Hause der Yorks erbliche Herrschsucht (schon der Großvater Richard's, ein Richard von Cambridge, hatte seine usurpatorischen Gelüste auf dem Schaffotte büßen müssen) gleicht einer fremden, unsichtbaren Macht, welche unvermeidlich als ein Erbtheil der väterlichen Schuld sich an seine Sohlen heftet und den letzten York mit der zermalmenden Wucht des antiken Schicksals niederschmettert, nachdem er dieser in und über ihm wirkenden Gewalt als ein fast willenloses Werkzeug gedient hat, obschon dieser willensstarke, geistesmächtige Mann meinen konnte, absoluter Selbstherr der Verhältnisse zu sein. So sagt Buttler zu Gordon (Wallenstein's Tod V, 6):

Es denkt der Mensch die freie That zu thun:
Umsonst. Er ist das Spielwerk nur der blinden
Gewalt, die aus der eigenen Wahl ihm schnell
Die furchtbare Nothwendigkeit erschafft.

Die Unvermeidlichkeit der Schuld Richard's, insoweit sie erblich ist, läßt uns aber seinen späteren Sturz als einen tragischen Vorgang empfinden. Die persönliche Schuld Richard's wird damit nicht aufgehoben. Auch Schopenhauer sagt irgendwo, daß der Mensch zwar nicht für jede einzelne Handlung, wohl aber für seinen ganzen Charakter, aus dem die einzelnen Handlungen fließen, verantwortlich gemacht werden kann. Denselben Gedanken läßt auch Schiller (das. II, 3) Wallenstein aussprechen:

Des Menschen Thaten und Gedanken, wißt,
Sind nicht wie Meeres blindbewegte Wellen.
Die innre Welt, sein Mikrokosmus, ist
Der tiefe Schacht, aus dem sie ewig quellen.

Sie sind nothwendig, wie des Baumes Frucht;
Sie kann der Zufall gaukelnd nicht verwandeln;
Hab' ich des Menschen Kern erst untersucht,
So weiß ich auch sein Wollen und sein Handeln.

Die Freiheit und Nothwendigkeit in Richard's Natur schließen sich nicht aus; ihr Verhältniß zu einander schafft den Charakter, der Richard's geistiges Eigenthum ist, und dieser Charakter giebt das Substrat ab, an dem das vergeltende Schicksal sich bethätigt.

Das Tragische in Richard's Person und Geschick wird noch durch ein zweites Moment bewirkt. Es ist unbestritten, daß eine dramatische Handlung, welche in uns das Gefühl der Furcht, aus welchem das Mitleid nothwendig entspringt, erweckt (denn „alles, was uns Furcht für uns selbst erregt, erweckt unser Mitleid, sobald wir andere damit bedroht oder betroffen erblicken"), tragisch genannt werden muß. Furcht aber empfinden wir, wenn die dargestellte Schuld des tragischen Helden eine solche ist, in welche auch wir durch die Verblendung des Bösen gerathen können. Die Schuld Richard's, sein *peccatum cotidianae incursionis*, ist die Ueberhebung seines Willens über alles göttliche und menschliche Recht, das ist seine absolute Anomie, die in ihren Wirkungen an die einzige, schlechthin verdammliche Sünde streift, für welche zu beten auch der Apostel der Liebe nicht gestattet (1. Joh. V, 16). Die Schuld Richard's ist die Hybris der Alten. —

Shakespeare hat nun diesen sich über alle Schranken hinwegsetzenden Willen mit gigantischer Kraft ausgerüstet und ihn zu einer bewunderungswürdigen Intelligenz gesellt, die keine Person des Dramas auch nur im entferntesten erreicht. Der Sturz dieses willensstarken und geistesgewaltigen Mannes muß deshalb tragisch wirken, weil wir sehen, wie auch seinem Können trotz seines titanenhaften Wollens dieselben Grenzlinien gezogen bleiben wie uns, deren Ueberschreitung seinen Untergang nach sich zieht, und weil wir bei ähnlichem Mißbrauch unseres Willens die Naturnothwendigkeit auch unseres Falles befürchten müssen.

Facilis descensus Averno:
Noctes atque dies patet atri ianua Ditis;
Sed revocare gradum superasque evadere ad auras,
Hoc opus, hic labor est; pauci, quos aecus amavit
Juppiter, aut ardens evexit ad aethera virtus,
Dis geniti potuere. (Aen. VI, 125 ss.)

Worin beruht die Anziehungskraft des abstoßenden Charakters Richard's? Wie kommt es, daß wir dem „tückischen Gange des wühlenden Ebers", dem blutgetränkten Pfade des fürstlichen Mörders,

mit gespanntem Interesse, wenn auch oft stockenden Pulses, folgen? Wir sagen, die Zugkraft dieses Stückes beruht hauptsächlich darauf, daß Richard Charakter, oder was uns gleichbedeutend ist, Charakterfestigkeit besitzt. Ein konsequenter Charakter nöthigt uns, mögen wir wollen oder nicht, Achtung ab, selbst dann, wenn diese Achtung mit Grausen vermischt wäre. Die Charakterfestigkeit ist, wie überhaupt, so auch bei Richard, Resultat ernsten, gewaltigen Ringens gegen sich selbst. Seine Selbstbeherrschung hat er gewonnen mit Einsatz aller Kräfte. Sein festes, ruhiges Zielbewußtsein ist das bezeichnendste Merkmal der Konsequenz seines Charakters. Die sonnenklare Gewißheit von dem Werthe seines leidenschaftlich erstrebten Zieles und das stolze Bewußtsein, dieses Ziel erreichen zu können: das läßt ihn gewisse Tritte thun auf dem Wege seines Lebens, das hat in ihm ein „System des Wollens“ gebildet, das bewahrt ihn vor einer Ablenkung von seinem Ziele.

So sagt Goethe in seinen Sprüchen in Reimen einmal:

> Wer ist denn der souveräne Mann?
> Das ist bald gesagt:
> Der, den man nicht hindern kann,
> Ob er nach Gutem oder Bösem jagt.

Es lassen sich aber noch andere Momente hervorheben, die es uns erklärlich machen, wie Richard interessiert, ja ästhetisch gefällt, trotz seines verabscheuungswürdigen Charakters. So spricht sich Schiller in seinen „Gedanken über den Gebrauch des Gemeinen und Niedrigen in der Kunst“ dahin aus, daß das Niedrige im Tragischen angewandt werden könne, wenn es in's Furchtbare übergehe; denn „die augenblickliche Beleidigung des Geschmacks muß durch eine starke Beschäftigung des Affekts ausgelöscht und also von einer höhern tragischen Wirkung gleichsam verschlungen werden“. Er weist dann auf die merkwürdige Abweichung des moralischen Urtheils von dem ästhetischen hin und sagt weiterhin, daß, da Kraftmangel etwas Verächtliches ist für die ästhetische Beurtheilung, „eine teuflische That, sobald sie nur Kraft verräth, ästhetisch gefallen kann“. Drittens sagt er, würden wir bei einem schweren und schrecklichen Verbrechen von der Qualität desselben abgezogen und auf seine furchtbaren Folgen aufmerksam gemacht. „Die stärkere Gemüthsbewegung unterdrückt alsdann die schwächere. Wir sehen nicht rückwärts in die Seele des Thäters, sondern vorwärts in sein Schicksal, auf die Wirkungen seiner That. Sobald wir aber anfangen zu zittern, so schweigt jede Zärtlichkeit des Geschmacks.“

Welche Gestalt aber ist furchtbarer, gewaltiger als die des letzten York's? Welcher Schauder ergreift uns nicht, wenn er die Opfer bezeichnet, die fallen müssen am Götzenaltare seiner Ehrsucht, entschlossen wie er ist, „den Weg mit blutiger Axt sich zu hauen", wie seine schrecklichen Worte in dem ersten, oben besprochenen Monologe aus Heinrich VI., 3. Theil, lauten! „Es ist aber," sagt Schiller in seinem Aufsatz: Ueber die tragische Kunst, eine allgemeine Erscheinung in unserer Natur, daß uns das Traurige, das Schreckliche, das Schauderhafte selbst mit unwiderstehlichem Zauber an sich lockt, daß wir uns von Auftritten des Jammers, des Entsetzens" — und daran ist unser Drama reich — „mit gleichen Kräften weggestoßen und wieder angezogen fühlen".

[78]) Daher die Nothwendigkeit der Monologe besonders in diesem Drama, ohne welche dem Zuschauer ein großer Theil der Handlung unverständlich bliebe. So sagt Freytag, der selbst ein ausgezeichneter Bühnendichter ist, in seiner Technik des Dramas (S. 218): „Wohl darf man sagen, daß die Charaktere Shakespeare's, deren Leidenschaft doch die höchsten Wellen schlägt, zugleich mehr als das Gebilde irgend eines Dichters gestatten, tief hinab in ihr Inneres zu blicken,..... (obschon) sie durchaus nicht immer so durchsichtig und einfach (sind) wie sie flüchtigen Augen erscheinen; ja mehrere von ihnen haben etwas besonders Räthselhaftes und schwer Verständliches, welches ewig zur Deutung lockt und doch niemals ganz erfaßt werden kann." Dieser Umstand, verbunden mit der „liebevollen Hingabe an das Individuelle", bedingt nach Freytag die ungewöhnliche Größe und Vollkommenheit Shakespeare'scher Charakterbildung gegenüber der alten Welt und gegenüber den Kulturvölkern, welche nicht mit deutschem Leben durchsetzt sind.

Der ausgezeichnete französische Kritiker Mézières urtheilt darüber (Shakespeare, ses oeuvres et ses critiques. Paris 1882, p. 85): *Richard d'York est le premier de cette lignée de politiques ou de scélérats dont la poésie dramatique ne peut vous révéler les pensées cachées que dans une série de monologues. L'ambition de Shakespeare est de nous faire pénétrer jusqu'au plus profond de leur âme ténébreuse; mais, avec une intuition admirable de ce que la scène exige de vraisemblance dans le dessin des caractères, il sait qu'il ne peut leur donner de confidents sans affaiblir l'idée que nous devons avoir de leur astuce ou de leur dissimulation. En se parlant à eux-mêmes, ces artificieux personnages ne livrent leurs secrets à aucun de ceux qui pourraient s'en servir contre eux, et ils nous font connaître*

cependant ce que nous avons besoin de savoir pour les bien juger. C'est ainsi que s'ouvrent à nous les âmes fermées de Henri IV, de Richard III, d'Iago. Une confidence qui trahirait leurs pensées pourrait les perdre; un monologue nous les livre tout entiers sans les trahir.

Hebler sagt in seinen Aufsätzen über Shakespeare (Bern 1874), daß Vischer einmal in den Jahrbüchern der Gegenwart bei Besprechung der monologischen Ergüsse Richard's darauf hingewiesen hat, daß das kulturgeschichtliche Moment dabei in Betracht zu ziehen sei. Es sei nämlich nichts Weiteres als ein Rest Hans-Sachsischer Holzschnittmanier, vermöge welcher der Dichter seine Personen dem Publikum heraussagen läßt, sie seien böse, zornig u. s. w.

79) Oechelhäuser, a. a. O., S. 60.

80) Kuno Fischer, a. a. O., S. 114.

81) Eicken, a. a. O., S. 543.

82) Oechelhäuser, a. a. O., S. 62.

83) Der Tod des Königs ist allerdings damit nicht motiviert.

84) *I never sued to friend, nor enemy;*
My tongue could never learn sweet smoothing word;
But now thy beauty is propos'd my fee,
My proud heart sues, and prompts my tongue to speak.

85) Diese Werbescene ist von Alters her vielfach bezüglich ihrer psychologischen Wahrheit, materiellen Wahrscheinlichkeit und Glaubwürdigkeit angefochten worden. Ich theile folgende Urtheile mit. Steevens nennt sie *ridiculous and improbable*, Rümelin „unsinnig und märchenhaft", Benedix „das Abscheulichste, das ihm je in der Dichtung vorgekommen" und exemplifiziert dabei auf die Matrone von Ephesus u. s. w. (S. 172). Freytag (S. 221): „Die Gemüthswandlungen der Anna während der berühmten Werbescene an der Bahre sind in einer Weise gedeckt, welche kein anderer Dichter wagen durfte und die ohnedies knappe Rolle wird dadurch eine der schwersten." Schöne (S. 10): „Dieser Sieg ist es, der Richard auf den Höhepunkt seines Bewußtseins hebt; nun, da er das Unmögliche möglich gemacht hat, nun weiß er, daß er alles kann." Fischer (S. 134): „Nach der Absicht des Dichters in der Werbungsscene sollte auf Seiten Richard's nichts wirken als allein die Macht seiner Person. Denn es handelte sich für Shakespeare bei dieser ganzen Scene weniger darum, eine Heirath zu motivieren, als ein Charakterbild der dämonischen Proteusnatur Richard's zu geben." Friesen (S. 131; vgl. auch desselben Kritikers ausführliche Besprechung dieses Punktes im Shakesp.-Jahrb.

VIII, S. 250 ff.) nennt die Scene eine Kühnheit, zu welcher sein (Sh.'s) jugendlich-poetischer Muth jedenfalls mit unwiderleglichen Gründen genöthigt worden ist. „Allerdings vergessen wir — und so hat es die Intention des Dichters gewollt — über dem Triumphe, welchen die Heuchelei hier feiert, den im Hintergrunde stehenden Schatten der Vergeltung in der furchtbaren Zukunft, die sich Richard in diesem Schritte selbst bereitet. Es hieße auf eine kleinliche Detailmalerei Anspruch machen, wenn wir vom Dichter fordern wollten, er hätte uns nun auch die Hölle dieser Ehe schildern sollen." Carriere nennt die Scene (S. 472) ein „Wagniß des jugendlichen Dichtergemüthes"; sie leidet nach ihm an Unwahrscheinlichkeit und Uebertreibung. Friedrich Vischer (Kritische Gänge, S. 52) tadelt die englischen Kunstrichter des vorigen Jahrhunderts, welche bezüglich dieser Scene über Verletzung des Geschmacks und gesunden Verstandes klagen; das geschähe aber allemal, „wo sich Shakespeare zum Höchsten erhob." Wright sagt in seiner Shakespeare-Ausgabe (S. 143): *If we once accept Richard as a reality, nothing else in the play is out of proportion. In his world such things would not appear incongruous.*

Es ist nun zunächst nachdrücklich darauf zu verweisen, daß der Dichter alle Einwände, welche überhaupt gegen diese zweifellos gewagteste aller Scenen, die hart an die Grenzen der Naturwahrheit streift, selbst hervorgehoben hat, indem er den im höchsten Selbstgenusse seinen Triumph feiernden Richard sagen läßt:

Wie! ich, der Mörder ihres Manns und Vaters,
In ihres Herzens Abscheu sie zu fangen,
Im Munde Flüche, Thränen in den Augen,
Der Zeuge ihres Hasses blutend da;
Gott, ihr Gewissen, all' dies wider mich,
Kein Freund, um mein Gesuch zu unterstützen,
Als Heuchlerblicke und der bare Teufel —
Und doch sie zu gewinnen, alles gegen nichts!
Ha!
Entfiel sobald ihr jener wack're Prinz
Eduard, ihr Gatte, den ich vor drei Monden
Zu Tewksbury in meinem Grimm erstach?
Solch einen holden, liebenswürd'gen Herrn,
In der Verschwendung der Natur gebildet,
Jung, tapfer, klug und sicher königlich,
Hat nicht die weite Welt mehr aufzuweisen.

So fröhnt Richard seiner Neigung, sich in seiner Verachtung alles Rechts zu bespiegeln und sich über die erbärmliche Welt, die sich von ihm überlisten läßt, lustig zu machen, so daß Mézières

(a. a. O., S. 11) richtig bemerkt: *Lorsque Richard et Iago se moquent de la sottise humaine et rient de leurs victimes, ils sont les héritiers directs de Satan et du Péché.*

Was Richard anbetrifft, so bezeugt er mit allen seinen Sarkasmen doch seine Verwunderung über den Erfolg seiner Heuchelei, der Anna zum Opfer fällt; das ist eine höchste Befriedigung seiner tyrannischen Natur. „Es ist", sagt Friesen (Jahrb. VI, S. 273), „die höchste, vielleicht schwerste Aufgabe des Schauspielers, daß er alles daran setzt, den Heuchler vergessen zu machen."

Was nun die psychologische Wahrscheinlichkeit der Annahme dieser aller guten Sitte hohnsprechenden Werbung anbetrifft, so muß man Folgendes bedenken. Anna besitzt ein zwar leidenschaftliches Temperament, ist aber ohne alle Tiefe. Die Abnormität der Zeiten und die Zerrüttung aller sittlichen Zucht; der Umstand, daß die politischen Interessen ausschlaggebenden Werth besitzen; die Gewöhnung an den Bruch festgeknüpfter Familienbande durch die ausschweifendste und durch den langen Bürgerkrieg genährte Selbst- und Genußsucht; die Vorstellung des Kampfes der beiden feindlichen Häuser, als eines solchen, der die Blutrache zwischen den Häuptern derselben entfesselte — sind doch die Yorks in ihrem Besitzstande nicht weniger schwer getroffen als die Partei der Prinzessin und sie persönlich: — alle diese Umstände machen es uns, wenn wir sie recht erwägen, doch nicht unmöglich, an einen bevorstehenden Sieg Richard's zu glauben. War denn ferner die Prinzessin, nachdem sie ihre bombastischen Klagen ausgestoßen und sich in ein längeres Wortgefecht mit dem ihr so unheimlichen und ihr so überlegenen Werber eingelassen hatte, überhaupt noch eines ernsthaften Widerstandes fähig, wenn nun derselbe Mann, seine Frivolität ablegend, aus der Tiefe seiner leidenschaftlichen Seele sich erbot, sie, die noch den Wittwenschleier trägt, der drohenden Perspektive von Niedrigkeit und freudelosem Dasein zu entreißen? Sie, die verlassene Wittwe des Prinzen des feindlichen Hauses, lockt er durch die Aussicht auf eine Wiederkehr der Freuden künftiger Hoheit. Der nach eignem Bekenntniß und nach ihrem Wissen mitleidlose Mann läßt sich herab, sie um ihre Hand anzuflehn mit dem Geständniß seiner Frevelthaten, voller Zerknirschung und Reue: wie sollte — fragen wir — die Prinzessin dazu kommen, an die Aufrichtigkeit seiner Gesinnung nicht zu glauben, da seine rauhe Männlichkeit gar keinen Raum läßt für Heuchelei und Verstellung? Kann da nicht die Prinzessin von dem Gedanken sich leiten lassen, daß dieser Mann vielleicht als Ungeheuer verschrieen

ist, und daß sie jedenfalls bei der Macht, die er ihr über sein Herz vindiziert, erfolgreich ihn zu milderen Sitten würde bekehren können? „Anna“, urtheilt Oechelhäuser (a. a. O., S. 68), „ist intellektuell wie moralisch eine Tochter von Eva's Stamm mit den normalen Schwächen, insbesondere der normalen Eitelkeit ihres Geschlechts behaftet, nichts weniger, nichts mehr. *Frailty, thy name is woman.*“ Es ist daher unnöthig mit Kreyßig (Vorlesungen über Shakespeare, S. 396) gleichsam zur Entschuldigung des Dichters seine Zuflucht zu autobiographischen Deutungen zu nehmen; denn es ist keineswegs unbegreiflich, wie der Dichter, der doch die herrlichen Frauengestalten in Ophelia, Julia u. a. geschaffen hat, die weibliche Unselbständigkeit zu einer derartigen charakterlosen Schwäche in Anna hat steigern können. Der ästhetischen Rechtfertigung soll die pathologische Erklärung zu Hilfe kommen. Shakespeare's eigene Seele, sagt man, sei umdüstert gewesen von dem Fluche, den die Verzweiflung der Venus an der Leiche des geliebten Adonis ausstößt; der Dichter sei in einer verbitterten Stimmung gewesen, wie sie aus seinen Sonetten herausklingt. Doch diese Ansicht ist grundfalsch. Man muß zwar zugeben, daß Anna hier furchtbar frivol und pietätlos verfährt; aber sie fällt doch auch einem Manne zum Opfer, der von dämonischer Unwiderstehlichkeit ist. Es ist gar kein Grund vorhanden, der Tochter des großen Warwick Ehr- und Genußsucht, Leichtfertigkeit und Oberflächlichkeit der Gesinnung, nicht zuzuschreiben. Soll sie sich allein frei gehalten haben von den sittlichen Verwüstungen der heillosen Zeit? Wir müssen außerdem bei der ästhetischen Würdigung des Charakters dieser Frau, wie ihn die Hand des Dichters, den man doch wegen seines psychologischen Universalismus den „Herzenskündiger“ genannt hat, geschaffen hat, nicht übersehen, wie dieser Charakter im Verlauf des Stückes sich entwickelt. Anna's Leben ist, von dem Zeitpunkte an, da sie ihr Geschick an das des furchtbaren Gemahls knüpft, um einen Freytag'schen Ausdruck zu gebrauchen, „der Schauplatz zähmender Schicksalsschläge“; die eiserne Hand des Geschicks beugt ihren stolzen Sinn; der tyrannische Gemahl raubt ihr die Lust zu der Theilnahme an seinen größeren Ehren (IV, 1); das Bewußtsein, ihr Leben einem schuldbeladenen Manne geweiht zu haben, läßt sie den Tod herbeiwünschen. Sie wird von ihrer Umgebung geliebt, selbst die Königin Elisabeth und die alte Herzogin von York lieben in ihr eine Schwester; sie selbst beklagt ihre einzige Schwäche, ruft bei der Nachricht von ihrer bevorstehenden Krönung aus:

Ô wollte Gott, es wär' der Zirkelreif
Von Gold, der meine Stirn umschließen soll,
Rothglüh'nder Stahl und sengte mein Gehirn. (IV, 1.)

Wir behaupten also, daß Shakespeare, „der lebensvolle Zeichner der menschlichen Leidenschaften" (Münch), wenn er Richard in dieser Scene um die Prinzessin „nicht im gewöhnlichen Brautwerberstyl", wie Dingelstedt sagt (Band III, S. 132, seiner Bühnenbearbeitung Shakespeare's), „anhalten, sondern sie wie ein Raubthier auf offener Straße anfallen läßt", die psychologische Wahrscheinlichkeit seiner Darstellung postuliert, da erfahrungsmäßig selbst einem ungeheuchelten, tiefen Schmerze nicht selten die ausgelassenste Lustigkeit folgen kann. Es ist das eine Folge unserer komplexen Natur. Der erhabenste Flug der Gedanken wird unterbrochen durch die lockende Stimme niedriger Instinkte; der Seraph wird durch das Thier behindert; der Wille zum Guten wird durch die That des Bösen abgelöst.

[86]) *Talk'st thou to me of ifs? Thou art a traitor:*
Off with his head!

[87]) Wie an den zu Pomfret enthaupteten drei Lords erfüllt sich auch an Hastings der Fluch der Königin Margarethe. Für die Greuelthaten, die sie im Kriege begangen, erreichen sie, wie die Prophetin der Nemesis ihnen zuvor verkündigt hat, ihr natürliches Alter nicht. — Kriegsnoth und Gefahren aller Art, die man zu bestehen hat, pflegen im Menschen den Wunsch nach Entschädigung für die ausgestandenen Leiden hervorzurufen, und so hat auch der lebenskräftige und lebenslustige Lord sich einer heißhungrigen Gier nach Genuß hingegeben; aber plötzlich stürzt ihn die Hand des Schicksals „mitten in der Bahn und reißt ihn fort aus vollem Leben" — ein erschütterndes Memento mori. Er fällt plötzlich, aber weder ungewarnt, noch ohne Schuld. „Der schmähliche Sturz des lebenslustigen, übermüthigen Hastings ist eins der ergreifendsten Bilder der schuldigen, das Schicksal herausfordernden Sicherheit, die jemals gedichtet wurde" (Kreyßig, Vorlesungen über Shakespeare, S. 383).

[88]) Kuno Fischer, a. a. O., S. 114.

[89]) Rümelin sagt darüber (S. 131): „Einen so mächtigen Anhänger, wie Buckingham, mußte Richard entweder schonend behandeln und beschwichtigen, oder vernichten; er durfte ihn aber nicht, wie es geschieht, durch plumpe Beleidigung zum Abfall reizen." — Sehr richtig, aber Richard handelt ja in Verblendung — so will es der Dichter — und ein Verblendeter stürzt sich eben in unbegreiflicher Weise in's Verderben (*quem Deus perdere vult dementat prius*).

Kreyßig (a. a. O., S. 385) nennt diese Scene „ein praktisches Kapitel über die Freundschaft der Gottlosen“, — „ein Günstlingsbrevier, das man allen Anfängern dieser Karriere in's Stammbuch schreiben könnte“. Statt diese wirklich großartige Scene zu schmähen, erblicken wir mit Taine im Gegentheil darin ein Meisterstück in der Kunst des Konzentrierens: *Force de concentration singulière doublée par la brusquerie de l'élan qui la déploie* (Hist. de la litt. angl. II, 98).

[90]) *I am not in the giving vein to-day.*

[91]) Es wird uns ausdrücklich berichtet, daß dieses Verbrechen selbst in jener heillosen Zeit, wo durch die Maßlosigkeit der Frevelthaten das sittliche Urtheil abgestumpft war, alle Gemüther mit Schrecken erfüllte und die Furcht, die vor der Thronbesteigung Richard's herrschte (*as the sea without wind swelleth of himself some time before a tempest*, sagt die Chronik, S. 721) ungemein steigerte.

Die beiden Prinzen sind mit vollendeter Meisterschaft gezeichnet. Die berühmte Erzählung ihres Todes durch Tyrrel erspart uns das erkältende Entsetzen, welches wir empfinden müßten, wenn der Vorgang sich auf der Bühne zutrüge.

„O so“, sprach Dighton, „lag das zarte Paar;“
„So, so,“ sprach Forrest, „sich einander gürtend
Mit den unschuld'gen Alabaster-Armen;
Vier Rosen eines Stengels ihre Lippen,
Die sich in ihrer Sommerschönheit küßten.
Und ein Gebetbuch lag auf ihren Kissen,
Das wandte fast,“ sprach Forrest, „meinen Sinn;
Doch, o, der Teufel,“ — dabei stockt' der Bube,
Und Dighton fuhr so fort: „Wir würgten hin
Das völligst süße Werk, so die Natur
Seit Anbeginn der Schöpfung je gebildet“. — (IV, 3.)

Es möge hier erwähnt werden, daß der französische Dichter Casimir Délavigne, dem eine bedeutende Gewandtheit der Darstellung und eine oft sehr treffliche Zeichnung der Charaktere nachgerühmt wird, mit glücklicher Hand, sich an sein großes, freilich von ihm unerreichtes Vorbild Shakespeare anlehnend, eine dreiaktige Tragödie: 'Les enfants d'Edouard' geschrieben hat, welche auf der Chronik des Jean Molinet, des Historiographen des Kaisers Maximilian I. (vgl. Collection des Chroniques nationales françaises par Buchon. Tome XLIII., Paris 1827), beruht. In diesem Trauerspiele bildet die Ermordung der beiden Prinzen die letzte Scene. Richard giebt den Befehl dazu: *Achevez;* der Vorhang fällt: wir sehen nur die beiden Mordgesellen sich auf die Kinder stürzen.

[92]) Rötscher, Cyklus dramatischer Charaktere I, 91. Auch Schöne (S. 31) führt aus, daß nach dem Begriffe, den man in der neueren Zeit damit verbindet, hier die Peripetie des Stückes sein würde; obschon das Stück nach dem strengeren Begriffe des Aristoteles gar keine Peripetie habe (vgl. E. Müller, Geschichte der Theorie der Kunst bei den Alten, II, S. 143 Anm.).

[93]) Ob Richard sich seiner ersten Gemahlin (Anna) wirklich entledigt hat, ist zweifelhaft (Croyland Contin., p. 572 und Courtenay, Comment. on the historical Plays of Shakespeare II, p. 101), er stand aber in dem Verdachte, als die kranke Königin wirklich starb. Shakespeare läßt Richard (IV, 3) sagen: „Und Anna sagte gute Nacht der Welt;" die Königin Elisabeth wirft ihm unverblümt (IV, 4) die Schuld an dem Tode seiner Gemahlin vor. — Zweifelhaft ist auch, ob Richard den Heirathsantrag schon bei Lebzeiten seiner tödlich erkrankten Gemahlin gemacht hat; zweifelhaft ferner, ob die Mutter größere Nachgiebigkeit, und die Tochter (die in Shakespeare gar nicht auftritt) leidenschaftlichen Widerspruch bekundet habe (Rapin Thoyras, I, p. 355). „Wie dem auch sei," sagt Friesen, II, 126, „darin stimmen die Berichte überein, daß die Königin-Mutter das Asyl in Westminster verließ und sich mit ihren Töchtern bei gelegentlichen Hoffesten zeigte."

[94]) Der Chronist (S. 668) bot dem Dichter folgende Grundlage für die Charakteristik der Gemahlin Eduard's IV. Er sagt von ihr: *she was of such beautie and favour, that with hir sober demeanour, sweete looks and comelie smiling (neither too wanton nor too bashfull) besides hir pleasant tong and trim wit she allured* etc. — Ihre Mutterliebe offenbart sich in den von Hazlitt gepriesenen, ergreifenden Worten, in welchen sie ihren in dem Tower eingeschlossenen Knaben, zu denen man ihr den Zutritt weigert, Lebewohl sagt, die Steine um Erbarmen anflehend, da es ihr die Menschen verweigern:

Erbarmt euch, alte Steine, meiner Knaben,
Die Neid in euren Mauern eingekerkert!
Du rauhe Wiege für so holde Kinder!
Felsstarre Amme, finstrer Spielgesell
Für zarte Prinzen, pflege meine Kleinen!
So sagt mein thöricht Leid Lebwohl den Steinen. (IV, 1.)

Richard erkennt ihr geistige Bedeutung zu. In der ersten Scene des dritten Aktes, wo die beiden Prinzen zum ersten Male mit ihrem „guten Oheim Gloster" zusammenkommen, erregt der im Reden kecke, junge Herzog von York, namentlich durch eine feine Anspielung auf

Richard's Gestalt, sich artig und geschickt dabei selbst verspottend, wie Buckingham, der geborene Schauspieler, bewundernd sagt, den Unmuth seines Onkels, den dieser aber unterdrückt und erst äußert, als er sich mit seinem Rathgeber allein befindet. Dann sagt er:

O, 's ist ein schlimmer Bursch!
Keck, rasch, verständig, altklug und geschickt,
Die Mutter ganz vom Wirbel bis zur Zeh. (III, 1.)

Trotz dieser ihr selbst von dem sie tödtlich hassenden (vgl. I, 3) Richard ausgestellten Anerkennung ihrer geistigen Fähigkeiten, ist Elisabeth die einzige Person, welche niemals, auch nur mit versteckter Anspielung, seine Mißgestalt verspottet, was alle Personen thun von Clifford (Heinrich VI., 2. Theil, V, 1) an, der die schmähenden Worte ausstößt:

Unbeholf'ner Klump,
Der krumm von Sitten ist, wie von Gestalt.

Die Königin enthält sich nicht nur konsequent solcher schmähenden Aeußerungen, sondern tadelt auch ausdrücklich den vorlauten York (II, 4), als er sich in jugendlichem Uebermuthe obige Anspielungen auf seines Oheims körperliche Mißbildung gestattet. Sie bewahrt Richard gegenüber stets ihre weibliche Würde (I, 3), wie sie seinem Bruder gegenüber bei dessen Werbung ihre weibliche Sittsamkeit und edlen, frauenhaften Stolz behauptet (Heinrich VI., 3. Theil, III, 2). Im Unglück zeigt sie eine bewunderungswürdige Fassung; so tief und wahr auch ihr Schmerz ist über den Tod des geliebten Gemahls (Richard III., II, 2), bei dem Glück anderer, die ihre Stelle einnehmen, ist sie neidlos; selbst ihrem unversöhnlichsten Feinde, dem Könige selbst, auch als er gleich einem Schlächter „in ihrer Lämmer Eingeweide mit seinem mörderischen Messer gewühlt" hatte, vermag sie nicht zu fluchen, und sie sagt, als die Mutter Richard's den Fluch über ihren Sohn ausgesprochen hat:

Zwar weit mehr Grund zum Fluchen wohnt mir bei,
Doch minder Muth [*spirit*]; drum sag' ich Amen nur. (IV, 4.)

Die wortreichen Klagen der Margarethe nennt sie „windige Sachwalter" und des „Elends arme, hingehauchte Redner". Besonders aber ist auf ihren scharfen, mütterlichen Instinkt hinzuweisen, der sie die drohende Gefahr erkennen läßt (bes. II, 4 und IV, 1, wo sie ihren Sohn Dorset zur eiligen Flucht aus der „Mördergrube" antreibt). Sie weiß, daß die Gegenwart im dunklen Schoße den Keim der Zukunft birgt, und ihre Feinfühligkeit läßt sie aus der gegenwärtigen

Konstellation — *by a divine instinct men's minds mistrust ensuing danger,* sagt der dritte Bürger (II, 3) — prophetisch auf die Zukunft schließen. — Nach allen diesen Erwägungen können wir bei der vollständigen Abgeschlossenheit des Charakterbildes der Königin nimmermehr zugeben, daß sie anders als zum Scheine nachgiebt. So sagt auch Oechelhäuser (a. a. O., S. 107), daß sein erster Eindruck gewesen sei, daß die Nachgiebigkeit der Elisabeth nur eine verstellte sein könne; er sei, nachdem er das Studium der Varianten, Kommentare und Konjekturen hinter sich hatte, immer wieder zu dieser ersten Ansicht zurückgekommen. Friesen (a. a. O., S. 118) meint allerdings, daß Oechelhäuser in seinem Urtheile über den sittlichen Werth der Königin sich nicht konsequent geblieben sei, da sein literarischer Freund und Mitarbeiter einmal behaupte, der Königin bleibe bei aller Auszeichnung, mit der sie geschildert sei, doch der Schein der Emporkömmlingin, und dann doch die muthmaßliche Gesinnung Elisabeth's bei der Werbung Richard's allzu ausschließlich aus ihrer sittlichen Größe entwickle. Dingelstedt (Bd. I, S. 135) nennt die Scene „ein Kabinetstück weiblicher Koketterie", gewiß sehr mit Unrecht. G. Freytag (Technik, S. 72) bemerkt, daß die Elisabeth-Scene bei aller Schönheit für den zum Schluß drängenden Gang der Handlung zu ausgedehnt sei. W. König (Jahrb. XIII, S. 133: Ueber die bei Shakespeare vorkommenden Wiederholungen) weist auf den Kontrast hin, den diese Scene zu der Werbungsscene im ersten Akte bildet, insofern Richard hier der Ueberlistete sei. Ueber die Scene selbst urtheilt Friesen (a. a. O., S. 119), „daß man in dem Bedürfniß dieser Darstellung die Spuren einer jugendlichen Neigung mehr als die Konzeption eines vollendeten Dramatikers erkennen mag". Rudolph Genée (Shakespeare, sein Leben und seine Werke, S. 221) sagt: „die Furcht bestimmte Elisabeth, zum Schein seine Werbung um deren Tochter zu billigen". Rümelin (a. a. O., S. 132) spricht sich dahin aus: „Der Dialog ist mit allem Aufgebot von Geist und Beredtsamkeit ersonnen und geschmückt und erscheint in Gedanken und Sprache so vollendet, wie wir es bei Shakespeare selbst nur selten treffen. Auch wird uns nicht das Unnatürliche eines sofortigen und unbedingten Erfolgs angesonnen; vielmehr giebt Elisabeth nur scheinbar und aus Klugheit nach". Der „kleine" Benedix (a. a. O., S. 184) urtheilt absprechend: „Die Situation, die Shakespeare herbeiführt, ist weder dichterisch noch dramatisch, sie ist nur widerwärtig und episodisch." (!)

[95]) „Wo immer so große öffentliche Verbrechen unternommen werden und durch ihre Maßlosigkeit das Urtheil der Menge über den

Urheber derselben verwirren, stehen in der Regel neben dem moralischen Urheber selbst Werkzeuge von der verächtlichsten Nichtswürdigkeit. Sie sind eben klein und erbärmlich genug, um ohne Ahnung von der Größe und Unverantwortlichkeit ihrer Nichtswürdigkeit meinen zu können, daß sie eine selbständige Rolle dabei spielen, bis sie selbst von dem Gewicht, das sie dünkelhaft auf ihre Schultern geladen haben, zermalmt werden. So trägt in der Entwicklung der allgemeinen Katastrophe Buckingham's Untergang vollständig den Charakter der tragischen Nothwendigkeit, wiewohl die letzte Entscheidung, der Geschichte gemäß, nicht unmittelbar durch ihn selbst, sondern durch ein zufällig eintretendes Naturereigniß herbeigeführt wurde." Friesen a. a. O., II, S. 123.

Auch in dem Schicksal dieses fürstlichen Tyrannenknechts offenbart sich die Nemesis; die Verwünschungen, die er einst in stolzer Sicherheit auf sich herabgerufen hatte, gehen alle in schreckliche Erfüllung. Als er in Salisbury zum Richtplatz geführt wird, sagt er:

Der hoh' Allsehende, mit dem ich Spiel trieb,
Wandt' auf mein Haupt mein heuchelndes Gebet,
Und gab im Ernst mir, was ich bat im Scherz.
So wendet er den Schwertern böser Menschen
Die eig'ne Spitz' auf ihrer Herren Brust.
— *Wrong hath but wrong and blame the due of blame.*
(Richard III., V, 1.)

[96]) Say im König Heinrich VI., 2. Theil, IV, 4, sagt: *The trust I have is in my innocence and therefore am I bold and resolute,* und der fromme König Heinrich spricht die schönen Worte:

Giebt's einen Harnisch wie des Herzens Reinheit?
Dreimal bewehrt ist der gerechte Streiter,
Und nackt ist der, obschon in Stahl verschlossen,
Dem Unrecht das Gewissen angesteckt. (das. III, 2.)

[97]) *Les songes terribles de Richard III, son sommeil agité des convulsions du remords, le sommeil plus effrayant encore de lady Macbeth, ou plutôt le phénomène de sa veille mystérieuse et hors de nature comme son crime, toutes ces inventions sont le sublime de l'horreur tragique et surpassent les Euménides d'Eschyle* (Villemain, a. a. O., S. 262). — *Conscience is a dangerous thing,* sagt einer der Mörder (Richard III., I, 4): *it makes a man a coward.*

Das Gewissen ist so sehr ein Gegebenes, eine Thatsache des Menschengeistes, wir tragen so sehr den experimentellen Beweis seiner Wirklichkeit mit uns und in uns herum, daß wir es nur mit der menschlichen Natur selbst verlieren können. In der Traumscene haben

wir nach des Dichters Absicht und auf Grund der geschichtlichen Sage, welche berichtet, daß die Geister der von ihm Gemordeten vor der Seele Richard's in jener verhängnißvollen Nacht aufgestiegen seien und ihn mit Verzagtheit geschlagen hätten, von den konkreten Aeußerungen des Gewissens nicht die seelischen Erscheinungen der Reue, des Schmerzes über die begangenen Missethaten, sondern nur die Furcht vor der unentrinnbaren Nemesis, und diese Furcht schlägt den Bösewicht mit lähmender Kraft.

[98]) Herrig's Archiv, Bd. 65, S. 399.

[99]) Kuno Fischer, a. a. O., S. 183.

[100]) Leopold von Ranke, Englische Geschichte II. Bd. IV, S. 6.

Giordano Bruno und Shakespeare.

Von

Dr. **Robert Beyersdorff.**

Bei einem Dichter wie Shakespeare, von dessen Bildungsgang wir so gut wie gar keine Nachrichten haben, ist es natürlich, daß die Wissenschaft immer auf's Neue seine Dichtungen durchforscht, um auf diesem indirekten Wege den Umfang und die Tiefe seiner Bildung und seines positiven Wissens festzustellen. Man war früher allzu sehr bereit, der tiefen und schnellen Beobachtungsgabe seines Dichtergenius fast allein jene umfassende Kenntniß von Menschen und Dingen, die wir bei ihm finden, zuzuschreiben. So groß und machtvoll wir uns aber auch die ursprüngliche Anlage seines Geistes denken mögen, zur vollen Entfaltung des Reichthums seines Wesens, zur vollen Entwicklung der in ihm liegenden Kräfte konnte er nur gelangen, wenn er den Reichthum geistigen Lebens, der ihn umgab, auf sich wirken ließ und sich zu eigen machte. Mag auch seine Jugend ihm nicht die Möglichkeit geboten haben, eine schulmäßige tiefere Bildung zu erwerben, so viel hat auch sie ihm an geistiger Nahrung geboten, daß er als Jüngling und Mann, mit der Gabe schneller Aneignung ausgestattet, im Verkehr mit hochgebildeten Menschen und den Geisteswerken seines Volkes und anderer Völker sich das Wesentliche der Bildung seiner Zeit aneignen konnte.

Eine schulmäßige, gelehrte Bildung freilich hat er auf keinem Gebiete gehabt. Er war vor allem Dichter. Was seine Erkenntniß des innersten Wesens von Menschen und Dingen vertiefen konnte, das machte er sich zu eigen, um es wiederum dichterisch zu ver-

werthen. Seine Belesenheit lag zweifellos hauptsächlich auf dem Felde seiner Muttersprache. Was sie selbständig hervorgebracht oder durch Uebersetzungen aus anderen Sprachen zugänglich gemacht hatte, das las er, sofern es ihm poetische Ausbeute versprach oder seine Auffassung der psychologischen und sittlichen Probleme des Menschenlebens, die uns immer wieder in seinen Werken entgegentreten, vertiefen konnte.

Wie weit er sich die Bildung der Alten aus den Originalen zugänglich gemacht, wird wohl immer eine ungelöste Frage bleiben. Wahrscheinlich ist freilich, daß er hier vor allem aus Uebersetzungen geschöpft. Französische und italienische Bücher dagegen hat er höchst wahrscheinlich in der Ursprache zu lesen vermocht, soweit sie ihm nicht in Uebersetzungen — und man übersetzte damals sehr viel in England — vorlagen. So umfaßte Shakespeare auch an positivem Wissen, ohne ein Vielwisser zu sein und ohne fachmäßige Gelehrsamkeit in irgend einem Wissensgebiete, den wesentlichen Gehalt der Bildung, die seiner Zeit eigen war. Sein Genius vermochte alles in sich aufzunehmen, was mit seinem innersten Wesen Beziehung gewinnen, was seine dichterische Persönlichkeit bereichern und heben und wiederum von ihr dichterisch verwerthet und gestaltet werden konnte. In diesem Sinne konnte ihn Ben Jonson die Seele seines Zeitalters[1]) nennen. In gleichem Sinne sind seine Werke das, was er von der dramatischen Kunst fordert, ein Spiegelbild der Welt.[2])

Von dieser Auffassung der Bildung Shakespeare's aus muß es zunächst natürlich erscheinen, wenn man ihm auch eine allgemeine Kenntniß der Philosophie seiner Zeit zuschreibt, wenn man nachzuweisen sucht, „wie er den Zeitgeist bis dahin verfolgt, wo er sich in die philosophische Formel zusammenfaßt.“[3]) Gerade die Philosophie berührt sich ja in so manchen Punkten mit den psychologischen und ethischen Problemen, welche die dramatische Kunst Shakespeare's zu

---

[1]) In den Versen, mit denen Ben Jonson die Folio-Ausgabe Shakespeare's 1623 begleitete. *To the Memory of my beloved, the Author, Mr. William Shakespeare: and what he has left us.*

I therefore will begin. Soule of the Age!
The applause! delight! the wonder of our Stage!
My Shakespeare rise!

[2]) Hamlet III, 2. — *whose end, both at the first and now, was and is, to hold, as 'twere, the mirror up to nature; to show virtue her own feature, scorn her own image, and the very age and body of the time his form and pressure.*

[3]) Benno Tschischwitz, Shakspere-Forschungen. I, S. 35.

ihrem Gegenstande hat. Es ist daher gewiß dankenswerth, wenn man auch in dieser Beziehung allen Fäden nachgeht, die aus einzelnen Stellen seiner Werke zu philosophischen Schriftstellern zurückführen oder zurückzuführen scheinen.

Betreffs Bacon's hat schon Drake behauptet, Shakespeare müsse seine zum Theil 1597 erschienenen Essais gekannt und mit Entzücken und hohem geistigen Nutzen gelesen haben.[1]) Daß Shakespeare Montaigne's Essais in Florio's 1603 erschienener englischen Uebersetzung besessen und im Sturm II, 1, 145 fg. benutzt, ist allgemein zugestanden.[2]) Aber auch das französische Original muß er schon früher gekannt haben. Die aus Montaigne entnommene Idee der Sphärenmusik im Kaufmann von Venedig (1594), sowie vielfache Anklänge an Montaigne im Hamlet, auf die wir später noch öfter kommen werden, lassen dies wahrscheinlich erscheinen.[3]) Gerade Montaigne's Essais waren geeignet, Shakespeare's philosophisches Bedürfniß zu befriedigen. Montaigne ist nicht ein Philosoph im eigentlichen Sinne des Wortes. In geistvoller, nirgends sehr tiefgehender, etwas skeptischer Weise handelt er über alle möglichen Dinge des menschlichen Lebens. Mit einer reichen Erfahrung und ebenso reichen Belesenheit tritt er in populär-philosophischem Sinne, ohne Schulterminologie und systematisches Streben, an die verschiedenartigsten philosophischen und nichtphilosophischen Fragen heran, mit besonderer Vorliebe bei jenen Fragen und Problemen (z. B. des Todes) verweilend, in denen sich auch die Gedanken Hamlet's mit Vorliebe bewegen.

Hat er so aus Montaigne vor allem seine philosophische Anregung geschöpft, so wird ihm auch sonst noch mancherlei philosophisches Wissen, ohne daß er gerade danach suchte, zugeflossen sein. Besonders wird ihm mancherlei Kenntniß aus den philosophischen Anschauungen der Alten im Verkehr mit den Gebildeten seiner Zeit mühelos zugänglich gewesen sein. Das Interesse an den klassischen Studien stand in Elisabeth's Zeitalter in England auf seiner

[1]) Drake, Shakspeare and his Times. I, 517; vergl. I, 512. — Eine Zusammenstellung von freilich nicht viel beweisenden Parallelstellen des Philosophen und Dichters giebt W. H. Smith, Bacon and Shakespeare S. 40 ff. — Ueber die Bacon-Hypothese, die wir nicht für eine wissenschaftliche Frage halten können, vergl. Delia Bacon, The Philosophy of the Plays of Shakespeare unfolded. London 1857. N. Holmes, The Autorship of Sh. New-York 1866. Appleton Morgan, The Shakespearian Myth, New-York 1884; deutsch von Müller-Mylius, Der Shakespeare-Mythus, Leipzig 1885. Außerdem das angeführte Buch von Smith.

[2]) Vergl. Shakespeare-Jahrbuch Bd. VII, 33 u. Bd. IX, 198.

[3]) Vergl. Elze, William Shakespeare, S. 167 u. 441.

Höhe. Nicht nur von den Gelehrten, sondern von der Königin selbst und vom Adel wurde es auf's eifrigste gepflegt. Junge Mädchen von Stande, die auf Bildung Anspruch machten, wurden sorgfältig im Lateinischen und Griechischen unterrichtet. Elisabeth selbst schrieb einen Kommentar zum Plato und übersetzte eine Reihe von Werken griechischer und römischer Schriftsteller, wie zwei Reden des Isokrates, Plutarch über die Neugier, Horaz über die Dichtkunst und Boëthius über den Trost der Philosophie.[1]) In einer so ganz mit antiken Anschauungen durchdrungenen Bildungssphäre, vor allem im Verkehr mit wirklich gelehrten Kennern der Alten, wie Roger Asham z. B., mögen Shakespeare auch mancherlei Einzelheiten aus den philosophischen Gedanken der Alten, des Aristoteles und Plato sowie des Epikur und Lucrez, entgegengetreten sein. Gerade auf den letzteren scheinen manche Stellen — wenn sie überhaupt einen philosophischen Hintergrund haben — hinzudeuten. An irgend welche Vertiefung in antike Philosophie ist natürlich nicht zu denken. Dazu kam dann noch die reiche Uebersetzungsliteratur aus den Alten, die Shakespeare zu Gebote stand, und aus der er auch in dieser Hinsicht manche Anregung schöpfen konnte. Zu den von Elze (S. 429 f.) erwähnten Uebersetzungen füge ich noch hinzu: die Naturalis historia des Plinius, übersetzt von Holland, 1601, und Batman's Erläuterungen zu De proprietatibus rerum (einer mittelalterlichen Bearbeitung des Plinius) vom Jahre 1582.[2]) Aus beiden haben die englischen Schriftsteller jener Zeit mit vollen Händen geschöpft. Die Unmasse von naturgeschichtlichen Vergleichen in Lyly's Euphues ist dem Plinius entlehnt, und daß auch Shakespeare Batman's Bearbeitung des Plinius fleißig benutzt hat, hat Douce in seinen 'Illustrations' nachgewiesen.[3])

Wenn wir so Shakespeare zweifellos eine gewisse philosophische Bildung und vor allem ein lebendiges Interesse für die die Menschenbrust am tiefsten erregenden Fragen zuschreiben, so glauben

---

[1]) Drake, Shakespeare and his Times. I, 451. (Nach Park's Edition of Lord Oxford's Royal and Noble Authors, Vol. I.) Vergl. auch Ulrici, Shakespeare's dramatische Kunst I, S. 165 f. — Darüber, wie weit die Kenntniß antiker Mythologie und Geschichte verbreitet war, siehe Drake I, 449. Er sagt: *Even the pastry-cooks were expert mythologists. At dinner, select transformations of Ovid's Metamorphoses were exhibited in confectionary: and the splendid icing of an immense historic plum-cake was embossed with a delicious basso-relievo of the destruction of Troy.*

[2]) Batman upon Bartholome his Book de proprietatibus rerum 1582. Vergl. Drake I, 484 f.

[3]) Drake I, 485.

wir doch, daß jenes Interesse vor allem bei dem populär-philosophischen Montaigne seine Befriedigung fand, dessen Studium keine tiefere philosophische Vorbildung voraussetzt als die Lektüre irgend eines andern geistvollen, nichtphilosophischen Schriftstellers. Wir halten es daher für eine arge Uebertreibung, wenn Marggraff von ihm behauptet,[1]) die bis dahin bekannt gewordenen philosophischen Systeme müsse Shakespeare aus dem Grunde gekannt haben; denn er stehe auf der Höhe der Philosophie seiner Zeit. Auch das scheint uns viel zu weit gegangen, wenn man, wie Tschischwitz, annimmt,[2]) er habe sich „mit der abstraktesten der Wissenschaften wirklich vertraut gemacht,“ und wenn König ihn einen Jünger und Förderer dieser Wissenschaft nennt und hinzufügt, daß manche Jünger der Philosophie aus den Dichtungen Shakespeare's mehr für ihre philosophische Erkenntniß und Fortbildung gewonnen haben dürften, als aus den Schriften mancher Philosophen von Fach.[3]) Damit wollen wir gewiß nicht leugnen, daß Shakespeare zu philosophischem Denken tief anregt, indem er uns den geheimnißvollen Fragen des Menschendaseins, über Leben, Sterben und Fortdauer nach dem Tode, über das harmonische Zusammenwirken der Seelenkräfte und geistige Zerrüttung, gegenüberstellt. Aber er stellt diese Fragen nicht als Philosoph, der auf intellektuellem Wege ihre Lösung sucht, er giebt keine Lösung; er stellt sie als Dichter, um uns durch das Geheimnißvolle in unserm Dasein, das in eine Welt des Unbekannten hinüberreicht, zu ergreifen, zu erschüttern, zu rühren. Er wirkt darin wie der Anblick des Menschenlebens selbst, nur vielleicht noch tiefer, indem er uns jene Vorgänge in dramatisch prägnanter Weise vorführt.

Tschischwitz und König begründen ihre Ansicht von einer tieferen philosophischen Durchbildung Shakespeare's durch den von ihnen versuchten Nachweis, daß Shakespeare wenigstens die italienischen Werke Giordano Bruno's eingehend gekannt und von der Philosophie desselben, besonders im Hamlet, aber auch in manchen andern Stellen, beeinflußt worden sei.[4])

So ansprechend diese Hypothese besonders durch mancherlei

---

[1]) Marggraff, W. Shakespeare als Lehrer der Menschheit.

[2]) Tschischwitz, Shakspere-Forschungen. Bd. I, S. 59.

[3]) König im Shakespeare-Jahrbuch, Bd. XI, 97.

[4]) Tschischwitz, Shakspere-Forschungen. Bd. I. Shakspere's Hamlet. Halle 1868. S. 49 f. — Derselbe, Shakspere's Hamlet. Englischer Text, berichtigt und erklärt. Halle 1869. — Wilhelm König, Shakespeare und Giordano Bruno. Sh.-Jahrbuch XI, S. 97 ff.

nichtphilosophische Einzelheiten auf den ersten Blick auch scheinen mag, bei näherer Prüfung erscheint sie doch nicht stichhaltig. Weder die philosophischen noch die nichtphilosophischen Stellen, die zum Beweise herangezogen werden, sind irgendwie beweiskräftig. In einigen der Stellen, die mit der Philosophie Bruno's sich berühren sollen, vermögen wir überhaupt keinen tieferen philosophischen Sinn zu finden. Sie sind der Ausdruck von Gedanken, zu denen auch das philosophisch ganz ungeschulte Volksgemüth (beim Anblick des Todes und der Verwesung z. B.) kommen kann, und zu dem deshalb auch Shakespeare keiner philosophischen Quelle bedurfte. Eine Reihe anderer Stellen führen nicht auf Bruno, sondern viel näher auf Lyly's Euphues, Anatomy of Wit, oder auf Montaigne's Essais u. a. Dazu kommt noch, daß die Grundlage der Brunonischen Philosophie, die Allbeseeltheit, die in allen seinen Schriften immer und überall im Vordergrunde seines Denkens steht, sich nirgends in Shakespeare findet, ja daß ein Theil der zum Belege angeführten Stellen mit jener Grundlage der Philosophie Bruno's geradezu im Widerspruch steht.[1])

---

[1]) Der erste, der auf einen Gedankenparallelismus zwischen Bruno und Shakespeare hinwies, war Carriere (Die philosophische Weltanschauung der Reformationszeit, S. 446). Doch scheinen Tschischwitz und König die Stelle nicht gekannt zu haben, wenigstens wird sie von ihnen nicht erwähnt. In Bezug auf die Erdbeben, sagt Carriere, habe Bruno sich ganz ähnlich ausgesprochen, wie sein großer Zeitgenosse Shakespeare es in folgenden Versen gethan:

Diseased nature oftentimes breaks forth
In strange eruptions: oft the teeming earth
Is with a kind of colic pinch'd and vex'd
By the imprisoning oft unruly wind
Within her womb; which, for enlargement striving,
Shakes the old beldame earth, and topples down
Steeples, and moss-grown towers.

(King Henry IV, First Part, III, 1, 27 s.)

Carriere muß dabei eine Stelle — er giebt leider nie Belege — aus Bruno's Dialog 'De l'Infinito, Universo e Mondi' im Sinne gehabt haben. Nachdem dort Bruno die Erde als beseeltes Wesen charakterisiert und die verschiedenen Theile des Erdballs mit den verschiedenen Gliedern eines thierischen Körpers verglichen hat, fügt er hinzu, daß sogar die verschiedenen Krankheiten der Menschen und Thiere, wie Katarrhe, Blasensteine, Schwindel, Fieber und andere, gewissen Naturerscheinungen auf unserer Erde — die Atmosphäre gilt dabei als ein Theil der Erde —, wie Nebel, Regen, Schnee, Blitz, Donner, Erdbeben und Winden, entsprechen. (De l'Infinito: Wagner, Opere di G. Br. II, 60.) Es ist zuzugestehen, daß sich hier eine gewisse entfernte Aehnlichkeit der Gedanken findet; aber gewiß würden wir Shakespeare Unrecht thun, wenn wir daraus eine Abhängigkeit von Bruno konstatieren wollten, wenn wir den Dichter für unfähig hielten, die naheliegende Metapher selbst zu finden. Auch denkt Carierre nicht an solche Abhängigkeit.

Werfen wir nun zunächst einen Blick auf die historischen Thatsachen, um zuzusehen, ob sie uns die Bruno-Hypothese wahrscheinlich machen können. Bruno lebte in London von 1583 bis gegen Ende 1585. In Paris hatte er in großer Gunst bei Heinrich III., den er in der Lullischen Kunst unterrichtete, gestanden. Trotzdem hatte ihn seine unruhige Natur weiter getrieben. Durch Empfehlungsbriefe Heinrich's III. beim französischen Gesandten in London, Michel Castelnau de Mauvissière, dem Beschützer der unglücklichen Maria Stuart, eingeführt, wurde er von diesem auf's liebenswürdigste in sein Haus aufgenommen. Während der ganzen Zeit seines Londoner Aufenthaltes lebte Bruno, zum ersten Male aller Sorgen frei, als Freund und Mitglied der Familie im Hause Mauvissière's. Es waren die glücklichsten Jahre seines vielbewegten Lebens, eine Zeit ruhiger Muße, in der er seine glänzendsten und bedeutendsten philosophischen Schriften, seine italienischen Dialoge, geschrieben. Bruno spricht überall mit der höchsten Bewunderung und der innigsten Dankbarkeit von Mauvissière und seiner Familie, mit besonderer Liebe von der kleinen sechsjährigen Maria, einem Pathenkinde der Maria Stuart. Mauvissière hat er auch vier seiner in London gedruckten philosophischen Schriften zugeeignet, um vor der Welt Zeugniß dafür abzulegen, daß es Mauvissière's Verdienst sei, wenn seine „von der nolanischen Muse geborene Philosophie nicht in den Windeln sterben mußte.“ [1])

Es war natürlich, daß der geistvolle, funkensprühende, lebhafte Neapolitaner unter der Protektion des bei Hofe und bei Elisabeth beliebten Gesandten bald mit einer Reihe bedeutender Männer in London in Beziehung trat. So machte er die Bekanntschaft Lord Walsingham's, des Grafen Leicester, Lord Burleigh's, sowie des Gesandten Philipp's II., Bernardino Mendoza. Besonders nahe aber trat er dem noch jugendlichen, durch Bildung und ritterlichen Sinn gleich ausgezeichneten Dichter der Arcadia, Philip Sidney, der bald darauf, schon 1586, in der Schlacht bei Zütphen für die Unabhängigkeit der Niederlande und die Sache des Protestantismus fiel. Auch ihm hat Bruno zwei italienische Dialoge, Lo Spaccio de la Bestia trionfante und De gli Eroici Furori, gewidmet. Durch Sidney trat er wiederum in Beziehung mit dessen Freunde Fulk Greville; die Beziehungen mit diesem scheinen aber später, wahrscheinlich in Folge von Bruno's

---

[1]) Proemiale Epistola zu De la Causa, Principio et Uno: Wagner, Opere I, S. 205. — Vergl. auch die übrigen Widmungsschriften an Mauvissière.

Ausfällen gegen Engländer und englische Zustände, obgleich er selbst sagt: *per opera di maligni,*[1]) abgebrochen zu sein. Jedenfalls erwähnt ihn Greville weder in seiner Biographie Sidney's noch in seinen andern Schriften. Auch mit seinen Freunden aus literarischen Kreisen, wie Spenser, William Temple, Harvey, Dier u. a. machte ihn Sidney bekannt. Thomas Matthew, einen Oxforder Gelehrten, der unter dem Namen Guin an der Cena de le ceneri theilnimmt, hatte er in Oxford kennen gelernt. Von Mauvissière scheint er auch bei der Königin Elisabeth eingeführt worden zu sein, der er in seinen italienischen Dialogen allzu überschwengliches Lob zu Theil werden läßt.[2])

Im Kreise dieser Männer hätte Bruno ruhig dahinleben und in Frieden seine philosophischen Anschauungen von der Allbeseeltheit der unendlichen Welt und dem kopernikanischen System diskutieren können, wenn ihn sein fast apostolischer Eifer für seine Sache hätte ruhen lassen. Er mußte lehren; und gerade unter den Fachgelehrten aristotelischer Weisheit, zu Oxford, wollte er seine neue Lehre verkünden und über seine Gegner triumphieren. In dem Briefe, mit dem er die Uebersendung seiner Explicatio triginta sigillorum an den Vizekanzler und die Doktoren von Oxford begleitet, um von ihnen die Erlaubniß zu erlangen, in Oxford Vorlesungen zu halten, kündigt er sich ihnen in herausfordernder Weise an als „den Ueberbringer einer besseren Theologie und den Verkünder einer reineren und unschuldigen Weisheit“.[3]) Er erlangte die Erlaubniß zu lehren. Und so sehen wir ihn bald nach seiner Ankunft in London in Oxford Vorlesungen über die Unsterblichkeit der Seele und über die fünffache Sphäre halten.

Es waren seine eigenen neuen Ideen, die er hier vortrug, nicht mehr die aus der Ars Magna des Raimundus Lullus geschöpften mnemotechnischen Spitzfindigkeiten, die er noch in Paris hauptsächlich gelehrt. Man kann sich das Erstaunen jener in den aristotelisch-scholastischen Ideen[4]) groß gewordenen Gelehrten denken, als er

---

[1]) Epistola Esplicatoria zu La Bestia trionfante: Wagner, Opere II, 107.

[2]) Cena de la Ceneri: Wagner, Opere I, 144 u. De la Causa: Wagner I, 230.

[3]) Philotheus Jordanus Brunus Nolanus magis laboratae theologiae doctor, purioris et innocuae sapientiae professor. — Die Schrift selbst ist eine auf die Ars Magna des Lullus sich beziehende mnemotechnische Schrift.

[4]) Bruno's Kampf galt dem Pseudo-Aristoteles der Scholastik, nicht dem wahren Aristoteles, dessen Größe und Bedeutung er sogar gegen seine pseudoaristotelischen Zeitgenossen vertheidigte. Vergl. Brunnhofer, Giordano Bruno's Weltanschauung und Verhängniß. S. 29, Anm. 1.

ihnen vortrug, daß gleiches Leben, gleiche Beseelung Atome und Organismen, Pflanzen, Thiere und Menschen, ja alle Weltkörper und das ganze All durchdringt.[1]) Als er aber gar das aristotelisch-ptolemäische Weltgebäude wie ein Kartenhaus zusammenwarf und das — von ihm noch entschiedener als von Kopernikus durchgeführte — kopernikanische System, die Unendlichkeit der Welt mit unzähligen Weltkörpern und Weltsystemen, die alle frei im unendlichen Raume schweben, an dessen Stelle setzte, da wurde der Sturm der Entrüstung so groß, daß er nach drei Monaten seine Vorlesungen abbrechen mußte. Auch in öffentlichen Disputationen mit den Oxforder Gelehrten über Aristoteles und das ptolemäische System hat er diese durch seine herausfordernde, rücksichtslose, mit Sarkasmen um sich werfende Sprache gereizt und erbittert. So zog er gegen Ende des Jahres 1583 nach London in sein Asyl, in das Haus Mauvissière's, zurück, verfolgt von der Erbitterung und dem Hasse der Oxforder Gelehrten.

Er rächte sich dafür in seinem bald darauf erscheinenden italienischen Dialoge La Cena de le ceneri, in dem er seine Lehre über das kopernikanische System vortrug, zugleich aber auch die Oxforder Doktoren in wirksam komischer wie heftig ausfallender und offen höhnender Schilderung vorführte. Oxford (vielleicht England selbst; er sagt: *questa patria*) nennt er die Wittwe wahrer Wissenschaft, seine Gelehrten eine „Konstellation von pedantischer, hartnäckigster Unwissenheit und Anmaßung, dazu von einer bäuerischen Rohheit, die die Geduld eines Hiob erschöpfen müßte.“[2]) Er schildert uns, wie jener arme Doktor, den man ihm als die Koryphäe der Universität in der Disputation gegenüber gestellt, ihm fünfzehn Mal die Antwort schuldig geblieben und stumm geworden, *qual pulcino entro la stoppa. Porci* und *asini* sind die gewöhnlichen Beiwörter, mit denen er sie traktiert.[3]) — Aber Bruno blieb in diesem Dialog bei der Verhöhnung der Oxforder Gelehrten nicht stehen. Die allgemeinen Zustände

---

[1]) Vergl. hierzu die Beilage zu dieser Arbeit über die Grundzüge der Lehre Bruno's.

[2]) Cena de le ceneri: Wagner, Opere I, 183: (*I cavalieri pregano il Nolano*) *che non si turbasse per la discortese incivilità e temeraria ignoranza de' lor dottori, ma che avesse compassione a la povertà di questa patria, la qual è rimasta vedova de le buone lettere.*

[3]) Cena: Wagner, Opere I, 179. *Règna una costellazione di pedantesca ostinatissima ignoranza e presunzione, mista con una rustica incivilità, che farebbe prevaricare la pazienza di Giobbe.*

und die Bewohner der Stadt London hatten das gleiche Schicksal. Der Schmutz und die Dunkelheit der Straßen; die Fährbote der Themse und ihre Ruderer; die Häuser, die der in Italien gewohnten Bequemlichkeit entbehrten; die ihm Ekel erregende Sitte des Umtrunks aus einem Glase, ferner die Rohheit der englischen Volkssitten, der Handwerker und Kaufleute, der Bedienten und Packträger, die ihm Stöße versetzten und als Fremden verhöhnten,[1]) — über alles fällt er her mit sarkastischem Witz und rücksichtslosen Zornausbrüchen.

Es ist nicht zu verwundern, wenn er durch solche Ausfälle nicht nur den Haß der Gelehrten, sondern auch die Entrüstung weiterer Kreise gegen sich erregte und sich eine Menge Feinde zuzog. Und wenn er auch den von ihm hochgepriesenen Adel von seinem allgemeinen Verdammungsurtheil ausnahm, so mochte doch mancher auch aus diesen Kreisen sich von der Art abgestoßen fühlen, mit welcher er sich als „einen unter günstigerem Himmel aufgewachsenen echten Neapolitaner“, mit seinen feineren Sitten und humanerer Bildung, der Rohheit und Unwissenheit der englischen Gelehrten gegenüberstellte.[2]) Es ist nicht unwahrscheinlich, daß Greville's Mißstimmung gegen ihn sich daher schreibt. — Bruno sah ein, daß er zu weit gegangen. Im ersten Dialoge seines folgenden italienischen Buches: De la Causa Principio et Uno, suchte er seine Unklugheit, besonders durch ein überschwengliches Lob der Königin Elisabeth, wieder gut zu machen. Aber die Zahl seiner Gegner wuchs. Er selbst hielt seine Stellung in London für erschüttert, und so entschloß er sich, als gegen Ende des Jahres 1585 Mauvissière nach Paris zurückgerufen wurde, und auch Sidney mit Leicester nach Holland ging, London und England ebenfalls zu verlassen. Er ging mit Mauvissière ebenfalls nach Paris zurück, um dann bald sein unstätes Leben wieder aufzunehmen, bis seine glühende, unruhige Seele auf dem Scheiterhaufen zu Rom Ruhe fand.[3])

Bruno's Londoner Aufenthalt ist die glänzendste Epoche seiner

---

[1]) Cena de le ceneri, der ganze zweite Dialog. Wagner, Opere I, 137 ff.

[2]) A. a. O., S. 179. *Fatevi dire, con quanta incivilità e discortesia procedeva quel porco, e con quanta pazienza et umanità quell' altro* (Bruno), *che in fatto mostrava essere Napoletano nato et allevato sotto più benigno cielo.*

[3]) Für diese historischen Notizen verweisen wir — abgesehen von seinen Dialogen, die fast die einzige Quelle für seinen Londoner Aufenthalt sind — auf Domenico Berti, Vita di Giordano Bruno da Nola. Firenze 1868, und Dr. Hermann Brunnhofer, Giordano Bruno's Weltanschauung und Verhängniß. Leipzig 1882.

schriftstellerischen Thätigkeit. Bald nach der erzwungenen Aufgabe seiner Lehrthätigkeit in Oxford erschienen dicht hinter einander, in einem Zeitraume von nicht zwei Jahren, seine fünf italienisch geschriebenen Hauptwerke. Seine eigenen ausgereiften Ideen liegen in ihnen vor, während seine früheren lateinischen Schriften vorwiegend seine mnemotechnischen Ansichten enthalten, wenn sie auch hier und da Ausbeute für die Methode seines Denkens gewähren.

Die zwei unmittelbar auf die öfter erwähnte Cena de le Ceneri [1]) folgenden Schriften: De La Causa, Principio et Uno, und De L'Infinito, Universo e Mondi, enthalten die reifste und systematischste Darstellung seiner metaphysischen und physischen Weltanschauung. Wir werden auf den Inhalt dieser beiden Dialoge später eingehend zurückkommen müssen. Der im selben Jahre folgende Dialog: Lo Spaccio de la Bestia trionfante (Die Austreibung der triumphierenden Bestie) [2]) enthält eine Art Religionsphilosophie. Ausgehend von der Widerlegung des Heidenthums, zieht dieses in seiner allegorisch-poetischen, satirisch-dramatischen Fassung einzig dastehende Buch alle positiven Religionen vor den Richterstuhl der Vernunft, um zuletzt die Vernunftreligion als das Ideal aller Religion zu verkündigen. Jupiter bedauert es, den Himmel mit allerlei Thieren, die die Zeichen des Thierkreises darstellen, bevölkert zu haben. Es sei der Götter würdiger, die allegorischen Thiere, die Laster, zu vertreiben und an deren Stelle die Tugenden zu setzen. Daher der Name des Buches. — La Cabala del Cavallo Pegaseo, con l'aggiunta de l'Asino Cillenico, ein kleines Buch, das dem Spaccio folgt, ist gewissermaßen ein Kapitel des vorigen und enthält eine beißende Satire gegen das Christenthum. Den cyllenischen Esel unterdrückte er später selbst, *quia vulgo displicuit et sapientibus propter sinistrum sensum non placuit.* [3]) — Seine letzte italienische Schrift: De gli Eroici Furori (Vom heroischen Enthusiasmus), enthält in einer an Dante's Vita Nuova erinnernden Form, in ihrer Vereinigung von Sonetten mit erklärenden Dialogen, Bruno's

---

[1]) Der Dialog führt diesen Namen, weil er ein Abbild eines am Aschermittwoch im Hause Greville's gehaltenen Mahles darstellt, bei dem Bruno seine kopernikanischen Ansichten entwickelte.

[2]) De Compositione idearum S. 137.

[3]) Aus den von Berti mitgetheilten, dem Staats-Archiv zu Venedig entnommenen Dokumenten seines Prozesses (Documento XI: Berti, S. 359) ergiebt sich, daß alle diese italienischen Schriften, trotz anderer Angaben in den Originalausgaben, in London gedruckt und veröffentlicht sind. Wir zitieren nach Wagner, Opere di Giordano Bruno Nolano. 2 vol. Lipsia 1830.

Ethik sowie die Grundzüge seiner ästhetischen Ansichten. Er besingt darin die Liebe zu einer Frau, die erhabener dasteht als Petrarca's Laura, die Liebe zur 'divina Sofia', dem Ideale des Schönen, Wahren und Guten. Der heroische Enthusiasmus ist das Mittel, wodurch die Seele sich mit leidenschaftlichem Entzücken emporhebt zu Gott, der höchsten Wahrheit und dem höchsten Gut.

Lassen sich nun aus dieser Darstellung des Aufenthalts und der Wirksamkeit Bruno's in London irgend welche Schlüsse ziehen, die es wahrscheinlich machen, daß Shakespeare Bruno persönlich gekannt habe, oder daß Shakespeare wenigstens auf seine Werke aufmerksam werden mußte? Dominico Berti läßt es zweifelhaft, ob Bruno Shakespeare gekannt habe.[1]) Nach ziemlich allgemein angenommener Auffassung kam Shakespeare erst im Laufe des Jahres 1586 nach London, womit die Möglichkeit von persönlichen Beziehungen erledigt wäre. Der ausgezeichnete Kenner aller einschlägigen Verhältnisse, Karl Elze, ist jedoch durch eine Reihe von Argumenten, die freilich auch alle auf Hypothesen beruhen, zu der Ueberzeugung gelangt, daß Shakespeare schon im Frühjahr oder Sommer des Jahres 1585 nach London gekommen sei.[2]) Selbst wenn nun aber diese Annahme richtig ist, was wir ununtersucht lassen, so hat es doch wenig Wahrscheinlichkeit für sich, daß der soeben nach London gekommene Shakespeare Gelegenheit gehabt haben sollte, mit Bruno bekannt zu werden. Ihre Lebenskreise waren dazu doch zu verschieden. Shakespeare mußte sich zweifellos zuerst in irgend einer untergeordneten Stellung, sei es am Theater, sei es in anderer Weise, einen festen Boden unter den Füßen verschaffen, während der im Hause des französischen Gesandten lebende Bruno im Kreise des Adels und literarisch bedeutender Männer verkehrte. Shakespeare's Beziehungen zu Southampton, wie die überhaupt nicht sicher gestellten zu Essex, datieren wahrscheinlich erst seit dem Jahre 1590.[3]) Und wenn er auch schon 1589 bedeutend genug war, um von Thomas Nash angegriffen zu werden,[4]) und schon einige Stücke auf die Bühne gebracht haben mochte, sein erstes Auftreten in London war zweifellos in einer untergeordneten Stellung, mag er nun am Theater mit der Darstellung unbedeutender Rollen oder mit

---

[1]) Berti, S. 192. *È incerto se abbia conosciuto il Shakespeare che capitò in questo tempo in Londra.*

[2]) Karl Elze, William Shakespeare. Halle 1876. S. 131.

[3]) Elze, 208 ff. Vergl. Shakespeare-Jahrbuch III, 159 und IV, 300.

[4]) Siehe Elze, S. 98 ff.

dem Abschreiben von Rollen beschäftigt gewesen sein, oder mag er eine Stellung als Korrektor in einer Druckerei gefunden haben.[1])

Wenn so persönliche Beziehungen zwischen Bruno und Shakespeare nicht wahrscheinlich erscheinen, so fragt es sich ferner, ob Bruno's Auftreten und seine Philosophie einen so tiefen Eindruck in England hinterlassen haben, daß Shakespeare später auf sie aufmerksam werden mußte. Es ist nicht zu leugnen, daß Bruno bei seinem ersten Auftreten in London sich manche Freunde und recht viele Feinde erworben; aber es ist fraglich, ob dieser Eindruck nach seiner Abreise lange vorgehalten, um später noch einige Wirksamkeit auszuüben. Dieser Eindruck wurde mehr von der interessanten, lebhaften Persönlichkeit des Nolaners als von seinen philosophischen Ideen — so neu und bedeutend sie auch waren — hervorgerufen. Das philosophische Interesse in England hatte eine andere Richtung. Die große Masse der philosophischen Dilettanten, so weit sie sich in der zeitgenössischen Literatur hören lassen, führen zwar das Wort Philosoph und Philosophie viel im Munde, aber ohne daß man sie deshalb für Philosophen halten müßte.[2]) Sie schöpfen mit vollen Händen philosophische Gemeinplätze aus den Alten, aus Cicero, Plinius, Mark Aurel, Plutarch, ebenso aus den Dichtern, vielleicht aus Lukrez, die ihnen in Uebersetzungen, Ueberarbeitungen und Kompendien, zum Theil auch in der Ursprache zu Gebote standen. Es gehörte zum guten Ton allem ein antik-klassisches Mäntelchen umzuhängen. — Andere philosophisch etwas tiefer angelegte Naturen gerade unter den Vornehmen mochten ihre Befriedigung in Montaigne, dem geistvollen und eleganten Philosophen für die Welt, finden. Die Theologen und Fachphilosophen

---

[1]) Shakspere and Typography by William Blades. London 1872. Vergl. Elze, S. 138. — Die Wahrscheinlichkeit einer persönlichen Beziehung zwischen Bruno und Shakespeare würde sich aus folgenden Annahmen ergeben, wenn sie thatsächlich wären. Erdmann in seinem Grundriß der Geschichte der Philosophie I, S. 553 behauptet, Bruno habe seine italienischen Schriften in London bei dem gelehrten Buchdrucker Vautrollier, der gleichzeitig mit ihm aus Frankreich herübergekommen, drucken lassen. Bei diesem selben Buchdrucker und Verleger soll nun aber Shakespeare nach Blades' Hypothese (im oben zitierten Buche) 3 Jahre als Korrektor oder Ladengehilfe thätig gewesen sein. Die Vertheidiger der Bruno-Hypothese könnten aus der Vereinigung dieser beiden Annahmen hübsche Folgerungen ziehen! Woher Erdmann seine Angabe entnommen hat, habe ich nicht feststellen können. Sie kann nur auf Vermuthung beruhen. Blades' Annahme ist ebenso nichts als eine Hypothese.

[2]) In Lyly's Euphues, Anatomy of Wit, kehren *philosophy* und *philosopher* sowie fast sämmtliche Namen der alten Philosophen beständig wieder.

standen fest bei ihrem Pseudo-Aristoteles. Neben diesen aber gab es eine kräftig aufstrebende, auf positives Naturerkennen hinzielende Richtung, die, bisweilen von Epikur ausgehend oder bald auf ihn kommend, in Bacon's Novum Organon eine neue Theorie ihrer Methode erhielt. Keine von diesen Richtungen konnte für Bruno's Lehre viel Sympathie empfinden: die einen, weil sie für das Verständniß Bruno's philosophisch zu oberflächlich waren; die andern, weil sie, zu gut im alten Geleise eingefahren, mit ihren scholastischen Formeln nicht brechen mochten; die letzten, weil sie mit Bruno's ontologischen Spekulationen nichts anzufangen wußten.

Es ist daher unrichtig, Bruno als Vertreter und Haupt der Philosophie des Elisabethanischen Zeitalters anzusehen, wie Tschischwitz dies thut. Er erschien in London wie ein glänzendes Meteor und verschwand wie ein solches, ohne tiefere Spuren zu hinterlassen. Wie er selbst, wie von einem inneren Sturmwinde getrieben, ohne irgendwo fest einwurzeln zu können, überall ruhelos von einem Lande in das andere eilt, so ist auch seine Philosophie bei seinen nächsten Zeitgenossen vorübergegangen, ohne einen tieferen und nachhaltigeren Eindruck zu machen. Er hat nirgends, weder in England noch in Frankreich und Deutschland, eine philosophische Schule hinterlassen. Seine Schüler sind erst Spinoza und Leibniz. Was von seinem Wirken in der Wissenschaft fortgesetzt wurde, ohne aber sich an seinen Namen und seine Auffassung anzulehnen, war der Kampf gegen Aristoteles und die ptolemäische Weltanschauung. Dieser Kampf und damit die tiefere Begründung des kopernikanischen Systems dauerte fort und blieb populär, weil er, von den positiven Wissenschaften aufgenommen, zu immer glänzenderen Resultaten führte.[1])

Wie wenig Bruno auf seine adligen Freunde in London eingewirkt hat, zeigt sich daran, daß selbst Philip Sidney in seiner Arcadia, die er zum Theil während seines Verkehrs mit Bruno schrieb (1580—1585), völlig von ihm unbeeinflußt ist und philosophisch völlig auf dem Boden der oben geschilderten ersten Gruppe steht. Bruno's Gönner thaten nach seinem Weggange nichts mehr für ihn, oder konnten nichts mehr für ihn thun. Sidney verließ mit Bruno fast zugleich London und fiel kaum ein Jahr nachher bei Zütphen. Greville, der ihm nach Sidney zeitweilig am nächsten stand, erwähnt Bruno nicht einmal in seiner Biographie Sidney's oder in irgend

---

[1]) Shakespeare steht darin gerade auf dem Boden der ptolemäischen Ansicht. Siehe unten.

einer andern seiner Schriften, was doch so natürlich gewesen wäre, wenn er auf beide einen so nachhaltigen Eindruck gemacht hätte. Die Aristoteliker aber hatten keinen Grund, für Bruno Propaganda zu machen. Sie mußten eher suchen, sein Gedächtniß auszulöschen. So scheint Bruno's Aufenthalt in London fast spurlos vorübergegangen. Auf der Bodleiana findet sich auch nicht ein einziges zeitgenössisches Dokument oder eine einzige zeitgenössische Schrift, die von Bruno's Aufenthalt in Oxford und London Kunde gäbe.[1])

Es scheint uns demnach ein völliges Mißverständniß der Zeit Shakespeare's, wenn man, wie es Tschischwitz thut, Bruno als den Mann ansieht, der dem geistigen Leben im Zeitalter Elisabeth's den Stempel seiner Originalität aufgedrückt habe. Man wird also auch aus einer solchen fälschlich angenommenen Führerschaft Bruno's keine Folgerungen ziehen dürfen für die Wahrscheinlichkeit, daß Shakespeare auf ihn aufmerksam werden mußte. Daß der Zufall ihn dennoch auf die Schriften Bruno's führen konnte, soll damit selbstverständlich nicht geleugnet werden. Aus der großen Seltenheit der Schriften Bruno's darf man den Schluß ziehen, daß immer nur eine kleine Auflage von ihnen gedruckt wurde. Auch dies hat gewiß dazu beigetragen, daß er so bald vergessen wurde. Wenn man ferner bedenkt, daß es infolge der Schwierigkeit und Fremdartigkeit seiner Ideen und seiner oft dunklen Ausdrucksweise immer nur sehr wenige Personen, auch in Elisabeth's Zeitalter, geben konnte, die Lust und Verständniß hatten, um sich in dieselben zu vertiefen, so erscheint es doch recht fraglich, daß Shakespeare, der doch in erster Linie Dichter und nicht Philosoph war, zu diesen wenigen Personen gehört haben sollte.[2]) Die Hauptschriften Bruno's, auch die italienischen, sind keine Lektüre, aus der man mit leichter Mühe philosophische Bildung schöpfen könnte, wie es z. B. die Essais Montaigne's sind. Außerdem liegen die philosophischen Grundideen Bruno's, die Immanenz Gottes, seine beseelten Monaden — nicht Atome im gewöhnlichen Sinne des Wortes, — die Ausbreitung geistigen Lebens durch die ganze Reihe der Wesen vom kleinsten materiellen Körperchen bis hinauf zum Universum, weit ab vom Denken Shakespeare's, wie es sich in seiner Gesammtheit in seinen Werken darstellt. Hätte Shake-

---

[1]) Brunnhofer giebt diese Notiz S. 33, Anm. 1.

[2]) Daß Shakespeare italienische Bücher in der Ursprache lesen konnte, wenn auch vielleicht nicht im Anfange seines Londoner Aufenthalts, halten auch wir für durchaus wahrscheinlich.

speare Bruno studiert, so hätte wohl die hochpoetische Vorstellung einer Welt, die „der Gottheit lebendiges Kleid“, die nicht die zufällige Zusammensetzung todter Atome, sondern die lebendige Erscheinung und Entfaltung der immanenten Schöpferkraft Gottes ist, — eine Vorstellung, die überall im Vordergrunde des Bruno'schen Denkens steht — auf ihn Eindruck machen müssen.[1]) Er wäre dann auch wohl kaum zu jener skeptischen Auffassung über unsere Fortdauer nach dem Tode gelangt, die sich im Hamlet ausspricht, und die im geraden Gegensatze zu Bruno's Auffassung steht. Hätte er sich von Bruno beeinflussen lassen, so hätte er wohl kaum jene Verse in Troilus und Cressida geschrieben, die doch schwerlich anders als von der ptolemäischen Weltauffassung aus verstanden werden können.[2]) Die Vertretung aber des kopernikanischen Systems war der zweite Angelpunkt im Denken Bruno's. Die Verkündigung des kopernikanischen Systems ist das Hauptthema gerade des Dialogs: La Cena de le ceneri, der wegen seiner Kritik englischer Verhältnisse in England am meisten Aufsehen gemacht, und der wegen seiner am meisten populären Form am meisten Aussicht hatte, auch von Shakespeare gelesen zu werden.

Findet sich so einerseits nichts von den wesentlichen Grundlagen seiner Lehre, zu deren Vertretung Bruno seine Bücher geschrieben, in Shakespeare, so enthalten andrerseits die philosophischen Stellen, die die Bruno-Hypothese beweisen sollen, Ansichten, die nur durch ein Mißverständniß der Bruno'schen Philosophie auf Bruno zurückgeführt werden können. Auch die nichtphilosophischen Argumente sind nicht derartig, daß sie der Hypothese Wahrscheinlichkeit zu geben vermöchten. Dies führt uns auf die Prüfung der Belege im Einzelnen. Wir behandeln zuerst die nichtphilosophischen Beziehungen, die Tschischwitz und König anführen.

Bruno war nicht allein Philosoph. Außer einer großen Anzahl von Sonetten, die er in seine Dialoge, besonders in Gli Eroici Furori,

---

[1]) Vergl. die Beilage.

[2]) Troilus and Cressida I, 3:

The heavens themselves, the planets and this centre,
Observe degree, priority and place,
Insisture, course, proportion, season, form,
Office and custom, in all line of order;
And therefore is the glorious planet Sol
In noble eminence enthron'd and spher'd
Amidst the other.

eingeflochten, hat er auch eine Komödie: Il Candelajo goschrieben.[1]) Die Komödie wurde größtentheils in Italien geschrieben und 1582 in Paris gedruckt. Sie ist im Style des Aretino, an dessen Cortegiana sie besonders erinnert. Der dramatische Aufbau ist recht mangelhaft; drei verschiedene Intriguen gehen fast ohne Verknüpfung neben einander her. Ebenso schwach ist die Charakterzeichnung. Der Dialog zeigt Geist und Witz, aber auch eine große Zügellosigkeit und Obscönität der Sprache, die Bruno wohl der Ausdrucksweise der niedrigsten neapolitanischen Volksklasse unmittelbar nachgebildet hat. Für ein Meisterwerk, wie Brunnhofer es nennt, können wir es keinesfalls halten. Der Candelajo scheint keinen Eindruck auf die Zeitgenossen gemacht zu haben. Er wird nirgends erwähnt und ist niemals aufgeführt worden.[3]) Bruno selbst scheint kein großes Gewicht auf seine Komödie gelegt und sie nur als eine Jugend-Episode in seiner Schriftsteller-Laufbahn angesehen zu haben. Auch er erwähnt sie nie in seinen Schriften, obwohl er sonst häufig genug von seinen eignen Büchern spricht. Tschischwitz nimmt aber trotzdem an, er habe sich durch dieselbe wahrscheinlich in England eingeführt. Uns erscheint es nicht wahrscheinlich, daß Bruno, dessen Gedanken in England auf die Verbreitung seiner philosophischen Lehren, auf die Erlangung eines Lehrstuhls in Oxford und auf die literarische Darstellung seiner Philosophie gerichtet waren, sein erstes Auftreten mit einer obscönen Jugendkomödie eingeleitet haben sollte. Tschischwitz und König nehmen ferner an, daß Shakespeare diese Komödie gekannt und in Einzelheiten benutzt habe. Sie gehen dabei von der Voraussetzung aus, daß mit den philosophischen Schriften Bruno's auch dieses Werk in England genügend bekannt geworden, um Shakespeare zugänglich zu sein, und daß Shakespeare, da er sich mit den andern Werken Bruno's bekannt machte, um so mehr von seinem Lustspiel Notiz genommen haben werde.[4]) Die Verweisung auf

[1]) Il Candelajo, Comedia del Bruno Nolano, Academico di nulla Academia, detto il Fastidito. Wagner, Opere I, 1 ff. Die Komödie trägt das für Bruno bezeichnende Motto: *In tristitia hilaris, in hilaritate tristis.*

Der Titel bedeutet nicht „Lichtzieher", wie König und selbst Brunnhofer meinen, sondern hat denselben Sinn wie der Titel von Alfred de Musset's Komödie: Le Chandelier. Das Wort findet sich auch heute noch in diesem Gebrauch. Vgl. auch Fanfani, Vocabolario della Lingua Italiana, der die Bemerkung macht: *reggere il candeliere* (= *candelajo*): *ajutare le amorose tresche di alcuno.*

[2]) Berti. S. 140 ff.

[3]) Berti. S. 154.

[4]) König, im Sh.-Jahrbuch XI, S. 127.

Shakespeare's Bekanntschaft mit den philosophischen Schriften Bruno's ist für uns nicht stichhaltig. Daß Shakespeare der Candelajo durch Zufall in die Hände gefallen sein kann, ist möglich. Jedenfalls aber standen Shakespeare bessere Muster zu Gebote, wenn er sich Einsicht in die italienische Komödie verschaffen wollte. 'I Suppositi' des Ariosto, die schon 1566 von George Gascoigne — unter dem Titel 'The Supposes' — übersetzt und aufgeführt wurde, hat er z. B. zweifellos gekannt, da er sie in The Taming of the Shrew benutzt.[1]) Es fragt sich nun, ob innere Gründe dazu nöthigen, Shakespeare's Bekanntschaft mit dem Candelajo anzunehmen.

Tschischwitz führt zunächst eine Scene aus dem Candelajo an, die einen engen Zusammenhang mit einer Stelle aus The Two Gentlemen of Verona haben soll. Bonifacio, der komische Held des Candelajo, ist verliebt in Vittoria, und da er auf andere Weise keine Gegenliebe findet, nimmt er zur Kunst eines Beschwörers oder Zauberers, Namens Scaramure, seine Zuflucht. Dieser befiehlt ihm, ein Feuer von Pinien-, Oliven- oder Lorbeerholz anzuzünden; dann soll er geweihten oder besprochenen Weihrauch in die Flamme werfen und drei Mal die magischen Worte aussprechen: *Aurum thus.* Darauf soll er ein von Scaramure verfertigtes Wachsbild, das Vittoria darstellt, drei Mal gegen die Flamme halten, doch so, daß es nicht schmilzt, und drei Mal sprechen: *Sine quo nihil.* Dieses Verfahren soll dann mehrere Male mit andern magischen Worten wiederholt und dann das Bild an irgend einem geheimen Orte verborgen werden, *che non sii sordido ma onorevole ed odorifero.*[2]) — Tschischwitz behauptet nun, in The Two Gentlemen of Verona erwähne Shakespeare ein solches Verfahren in den Versen:

. . . for now my love is thaw'd,
Which, like a waxen image 'gainst a fire
Bears no impression of the thing it was.[3])

Wir haben den Vorgang aus dem Candelajo eingehender mitgetheilt, weil die bloße Nebeneinanderstellung schon die Ungereimtheit darthut, hier einen Einfluß Bruno's auf Shakespeare sehen zu wollen. Da aber die Sache von einem so trefflichen Shakespeare-Kenner wie Tschischwitz behauptet wird, so müssen wir doch näher zusehen, wo denn die Aehnlichkeit eigentlich liegen soll. Der Gedankenzusammen-

[1]) Drake II, S. 233. Elze S. 387.
[2]) Candelajo III, 3. Wagner I, S. 45.
[3]) The Two Gentlemen of Verona II, 4.

hang in Shakespeare ist ein ganz entgegengesetzter als der in der Candelajo-Scene. Proteus bei Shakespeare theilt uns mit, daß seine frühere Liebe zu Julia ganz über einen neuen Gegenstand (Sylvia) vergessen ist, daß seine frühere Liebe dahingeschmolzen ist, wie ein Wachsbild, gegen Feuer gehalten, seine frühere Form verliert. In Shakespeare's Versen ist das Zerschmelzen des Wachsbildes der Hauptpunkt des Vergleiches; bei Bruno kommt es darauf an, daß das Wachsbild nicht zerschmelze.[1]) In Bruno handelt es sich um das Wachsbild, das Vittoria darstellt; in Shakespeare nur um einen poetischen Vergleich, der sich auf irgend ein Wachsbild bezieht. In Bruno soll das Verfahren mit dem Wachsbilde Liebe erzeugen; bei Shakespeare ist das Wachsbild im Gegentheil ein Symbol der Vergänglichkeit der Liebe. — Als einziger Vergleichungspunkt bleibt also nichts als die Erwähnung eines Wachsbildes und eines Feuers. Das „Bild" ist aber in Shakespeare's Vergleich noch dazu ganz unwesentlich. Er hätte auch sagen können: „wie Wachs am Feuer zerschmilzt." — Wir verstehen es nicht, wie man darauf hin auch nur einen Augenblick an eine Abhängigkeit Shakespeare's von Bruno denken kann. Sollen wir denn wirklich glauben, daß Shakespeare, der so reich an Metaphern und treffenden Vergleichen ist, zu einem so nahe liegenden Bilde erst einer äußeren Anregung bedurft hätte? Das Schmelzen des Wachses am Feuer als Symbol der Vergänglichkeit ist ja ein durchaus populäres Bild, das er im Munde manches Pfarrers zu London und Stratford oft genug hören konnte.[2])

Eine weitere Abhängigkeit finden Tschischwitz und König in der bekannten Stelle im Hamlet II, 2, wo Polonius den Prinzen fragt: *What do you read, my Lord?* und die Antwort bekommt: *Words, words, words;* worauf sich Polonius deutlicher erklärt: *I mean, the matter that you read, my Lord.* Hamlet, der sich wahnsinnig stellt, setzt seine Umgebung in Verlegenheit durch seine scheinbar unsinnigen Erwiderungen, die aber mit ihrer witzigen, ironischen Verspottung der Hohlheit und Erbärmlichkeit dieser Umgebung den Nagel auf den Kopf treffen, wenn auch die Höflinge diese Ironie nicht verstehen. Er möchte sich hier durch verwirrende Antworten den lästigen Polonius

[1]) *E poi a poco svoltando verso il caldo del fuoco la presente imagine, guarda, che non si liquefaccia, per che morrebbe la paziente.* Am obigen Orte.

[2]) Obwohl es unnöthig erscheint, führen wir doch einige Stellen zum Beweise der Volksthümlichkeit des Bildes an: Psalm 68, 3. — 22, 15. — 97, 5. Micha 1, 4. Buch Judith 16, 18. — In John Lyly's Euphues, Anatomy of Wit, wird es ebenfalls häufig erwähnt. Euphues aber hat Shakespeare ebenso häufig gelesen wie die Bibel.

mit seinen Fragen vom Halse schaffen. Daher die scheinbar wirre und doch für Polonius so treffende Antwort: Worte, Worte, Worte. Der ganze Mann, für den ein innerer Gehalt der Dinge weder existiert noch Werth hat, der allein für Worte und leere Formen sich interessiert, ist damit charakterisiert, ohne daß er es merkt. Für einen Polonius sind es nur Worte. Die Antwort ergiebt sich für die ironische Absicht Hamlet's gleichsam von selbst aus dem Wesen des Polonius; aber auch dieser, der den Spott nicht merkt, und glaubt mißverstanden zu sein, kann gar nicht anders als fortfahren: „Ich meine den Gegenstand, den Inhalt, den Ihr lest, mein Prinz."

Diese für Hamlet's Absicht wie für Polonius' Persönlichkeit so charakteristischen, gleichsam sich aufdrängenden Zeilen sollen nun einer Stelle im Candelajo nachgebildet sein. Dort fragt Ottaviano den Pedanten Manfurio: *Che è la materia di vostri versi?* Manfurio antwortet: *Litterae, syllabae, dictio et oratio, partes propinquae et remotae.* Darauf Ottaviano: *Io dico, quale è il suggetto et il proposito?*[1]) — Auf denersten Blick mag sich eine Aehnlichkeit ergeben; aber sie ist doch nur eine scheinbare. Die Antwort Hamlet's und Manfurio's haben einen ganz verschiedenen Sinn. Hamlet will mit seinem: „Worte, Worte, Worte" die Oberflächlichkeit und Hohlheit des Polonius geißeln; Manfurio dagegen will in seiner Antwort *Litterae, syllabae, dictio* etc. mit seiner grammatisch-philologischen Gelehrsamkeit prunken, die dem Ottaviano imponieren soll. Seine Ausdrücke sollen keineswegs etwas Leeres und Hohles darstellen; im Gegentheil, sie sind für ihn, den Pedanten, der höchste Inbegriff, das wahrhaft Wesentliche alles Denkens. Tschischwitz und König legen auch wohl das Hauptgewicht auf die weitere Frage des Ottaviano und Polonius. Tschischwitz stellt beide neben einander, als ob Shakespeare's: *I mean, the matter that you read, my Lord* — nur eine Uebersetzung von Ottaviano's: *Io dico, quale è il suggetto et il proposito* wäre. Wir geben zu, daß hier wirklich eine fast wörtliche Uebereinstimmung stattfindet, aber eine Uebereinstimmung, die nichts beweist, da beide sich ja gar nicht anders ausdrücken konnten, wenn sie ihre scheinbar mißverstandene Frage erläutern wollten. Beider Erläuterungen sind nur der natürliche Ausdruck eines höchst simplen Gedankens, der auch heute noch von uns allen in die gleichen Worte gekleidet werden würde. Wir glauben, man thut Shakespeare wirklich Unrecht, wenn man einer Hypothese zu Liebe nach Quellen sucht für einen so auf der

[1]) Candelajo II, 1. Wagner I, S. 33.

Hand liegenden Gegensatz wie der zwischen Worten und Inhalt. Daß er aber gerade diesen Gegensatz Polonius gegenüber benutzt, ist natürlich, da er im Polonius den Euphuismus persifliert, in welchem der Schwall der Worte den Inhalt so überwuchert, daß wenig davon übrig bleibt. Wir werden noch öfter auf Shakespeare's genaue Kenntniß von Lyly's Euphues, dem er mancherlei Züge entlehnt, zurückkommen. Daß auch andere gerade den Gegensatz zwischen Worten und Inhalt als eins der charakteristischen Merkmale am Euphuismus geißelten, geht z. B. daraus hervor, daß 1589 William Warner in die Klage ausbricht: *only this error may be thought hatching in our English, that to runne on the letter we often runne from the matter,* [1]) eine Stelle, die Shakespeare ohne Zweifel kannte, wenn wir auch nicht glauben, daß er erst durch sie auf seine obige Wendung kommen konnte. Seine eigene Kenntniß des Euphuismus genügt zu ihrer Erklärung vollkommen.

König hat dann noch ein paar Argumente aus dem Candelajo, die mehr zeigen, wie weit man in der Voreingenommenheit für eine Hypothese gehen kann, als daß sie irgend welche Beweiskraft hätten. Der Umstand, daß im Candelajo drei Intriguen durch einander geflochten sind, meint er, könne an die Scenenführung in einzelnen Stücken Shakespeare's, z. B. im Kaufmann von Venedig, erinnern. Daß Shakespeare, der große Dramatiker, gerade im dramatischen Aufbau seiner Stücke von der unbedeutenden Komödie Bruno's — und König giebt zu, daß sie unbedeutend ist — gelernt haben soll, wird man doch niemandem glaublich machen. Man könnte dann ja auch noch einen Schritt weiter gehen und z. B. behaupten, der ganze Shylock sei Shakespeare erst durch den Judenhaß Bruno's eingegeben![2])

Wenn König auf diesen Punkt selbst nicht allzu viel Gewicht zu legen scheint, so ist er um so mehr von der Beweiskraft des folgenden überzeugt. Es handelt sich um die lebendige, rasche Sprech- und Darstellungsweise, die Shakespeare einzelnen Personen niedern Standes beigelegt hat. Er bezieht sich dabei auf eine Stelle in The Comedy

---

[1]) William Warner in seiner Vorrede zu Albion's England. Er fährt an derselben Stelle fort: *and being over prodigall in similes wee become less profitable in sentences and more prolixious to sense!* Wir citieren nach Landmann's Ausgabe des Euphues: Einleitung XXVII.

[2]) Bruno war in der That ein großer Judenhasser, wie viele Stellen im Spaccio beweisen. Spaccio: Wagner, Opere II, S. 197; II, S. 236; II, S. 268.

of Errors (II, 1), wo Dromio sein Zusammentreffen mit Antipholus berichtet:

'tis dinner-time, quoth I; my gold, quoth he:
Your meat doth burn, quoth I; my gold, quoth he:
Will you come? quoth I; my gold, quoth he:
Where is the thousand marks I gave thee, villain?
The pig, quoth I, is burn'd; my gold, quoth he:
My mistress, Sir, quoth I; hang up thy mistress;
I know not thy mistress: out on thy mistress!

und auf eine andere Stelle in The Two Gentlemen of Verona (IV, 4): '*Out with the dog*' *says one;* '*what cur is that?*' *says another;* '*whip him out,*' *says the third;* '*hang him up,*' *says the duke.*[1]) König geht nun von der Ansicht aus, Shakespeare sei für die Darstellung einer solchen schnellen Sprechweise ein Vorbild unentbehrlich gewesen. Unter seinen Landsleuten habe er dies Vorbild nicht finden können, da in unsern nördlichen Ländern das Volk sich nicht so lebendig ausdrücke. Ganz gewöhnlich sei solche Ausdrucksweise aber bei den Neapolitanern, und da Bruno nun in einer Scene[2]) des Candelajo diese Lebendigkeit neapolitanischer Ausdrucksweise treu wiedergegeben, so müsse Shakespeare die lebendige Sprechweise in den angegebenen Stellen aus der Candelajo-Scene geschöpft haben. Auch in einer andern italienischen Komödie habe er sie kaum finden können. — Wir können nicht einsehen, daß alle diese Gründe irgend welche Wahrscheinlichkeit für sich hätten. Wir kennen zu wenig von dem Charakter des niedern Volkes im „lustigen Alt-England“, um behaupten zu dürfen, daß es sich immer mit der Schwerfälligkeit ausgedrückt haben müsse, wie gegenwärtig ein englischer Lord auf Reisen. Wir möchten das Gegentheil vermuthen. Uebrigens drückt sich auch jetzt noch das niedere Volk, bei uns wie in England, in gehobener, freudiger oder aufgeregter Stimmung ganz anders aus als im alltäglichen Leben unter dem Druck von Sorge und Arbeit. Auch daß eine ähnliche Ausdrucksweise sich in den übrigen italienischen Komödien schwerlich finde, ist eine unbewiesene Annahme. Eine solche aus dem Volksleben geschöpfte Lebhaftigkeit der Sprache lag dem Aretino und Ariosto ebenso nahe wie Bruno. Das Florentiner niedere Volk ist kaum weniger lebendig als das neapolitanische. Außerdem ist aber Shakespeare's ganze Diktion überall von packender

---

[1]) Aehnliche Stellen: Two Gentlemen II, 3 und Merchant of Venice II, 2 (1—35).

[2]) Candelajo III, 7: Wagner I, S. 51.

Lebendigkeit; selbst seine Schilderungen, Berichte und Monologe können in ihrer scharfen Gegenüberstellung der Gedanken kaum die Lebendigkeit des dialogischen Charakters verleugnen. Ueberdies gehört Schärfe der Charakteristik zu den Hauptvorzügen Shakespeare's, und diese Naturwahrheit der Charakteristik erstreckt sich auch auf die Art der Sprechweise. Es erscheint uns demnach unglaublich, daß dieser selbe Shakespeare, der eine solche Fülle von Gestalten in einer so treuen, scharfen, der Natur auch in der Ausdrucksweise abgelauschten Charakterzeichnung geschaffen, die Kunst, einen Dromio oder Lanz in ihrer eigenthümlichen Sprechweise darzustellen, erst aus dem Candelajo gelernt haben sollte.

Wir wenden uns nun zum Pedanten Manfurio, der als typische Figur und mit verschiedenen Namen auch in den Dialogen Bruno's eine Rolle spielt, und von dem Tschischwitz und König behaupten, daß er das Original zum Polonius im Hamlet und zum Holofernes in Verlorener Liebesmüh sei. „Der Schulpedant Bruno's", sagt Tschischwitz, „ist nichts anders als der gelehrte Bruder des Polonius"; und König findet es wenigstens wahrscheinlich, daß Shakespeare in der Darstellung beider auf Bruno zurückgegangen sei.

Polonius ist nun zwar eine ganz andere Art von Pedanten, als sie Bruno je gezeichnet hat, — er hat eigentlich nichts mit ihnen gemein —; aber Tschischwitz und König haben im Namen Polonius eine Abhängigkeit von Bruno entdecken wollen. Der Pedant, der im Candelajo Manfurio heißt, heißt in 'De la Causa' Poliinnio und in der 'Cabala del cavallo Pegaseo' Coribante. Tschischwitz findet nun eine Namenabstammung zwischen Poliinnio und Polonius. Zunächst ist die Aehnlichkeit ja nicht eine solche, daß sie alle Einwendungen niederschlagen müßte. Wir halten die Verschiedenheit sogar für eine recht bedeutende. Im Namen Poliinnio liegt nämlich zugleich eine von Bruno beabsichtigte ironische Charakteristik desselben. In 'De la Causa, Principio et Uno' [1]) stellt nämlich Bruno, um dem Pedanten den Werth der Frau und des Weiblichen überhaupt zu demonstrieren, eine lange Reihe von männlichen und weiblichen Wesen und Ausdrücken gegenüber, in denen das Weibliche immer als das Höhere und Edlere erscheint. Hier wird auch „Poliinnio pedante" in einen ironischen Gegensatz gebracht zur „Poliinnia musa". Da nun Polyhymnia die Hymnenreiche bedeutet, so bedeutet das ironisch gemeinte Poliinnio ungefähr der von aller Poesie, von allen

---

[1]) De la Causa, im ersten Dialog, Wagner: Opere I, 230.

Musen Verlassene, womit er zugleich seinem ganzen Wesen nach charakterisiert ist. Es ist nun kaum anzunehmen, daß Shakespeare, wenn er mit Polonius an Poliinnio erinnern wollte, diesen so treffenden Namen in den völlig farblosen Polonius abgeändert haben sollte.[1]) Uebrigens dürfte gerade der Dialog De la Causa, in dem Poliinnio vorkommt, wegen seiner ganz abstrakt ontologischen und dabei oft dunkeln Gedankenentwickelung von allen Dialogen Bruno's die geringste Wahrscheinlichkeit für sich haben, von Shakespeare gelesen zu sein.

Zu dieser Namen-Aehnlichkeit zwischen Polonius und Poliinnio wird nun aber von Tschischwitz noch eine andere angeführt. In der ersten Druckausgabe des Hamlet, der Quarto vom Jahre 1603, heißt nämlich Polonius, Corambis. Dieser Corambis soll nun ebenfalls Aehnlichkeit haben mit dem Pedanten Coribante in Bruno's Cabala del Cavallo Pegaseo. Auch hier würde der für Bruno's Pedanten charakteristische Name Coribante in den nichtssagenden Corambis abgeschwächt sein. Auch ist die Aehnlichkeit an sich nicht groß. Es ist aber überhaupt sehr fraglich, ob in Shakespeare's Manuskript wirklich früher der Name Corambis für Polonius gestanden. Im Jahre 1604 erschien die erste rechtmäßige Ausgabe des Hamlet, die Quarto B, der, wenn nicht die Original-Handschrift des Dichters, doch eine sorgfältige Abschrift derselben zu Grunde gelegt wurde.[2]) In ihr heißt der Lord-Kämmerer Polonius. Jene erste Ausgabe aber vom Jahre 1603, die Quarto A, in der er Corambis heißt, war eine unerlaubte Ausgabe der beiden gewissenlosen Buchhändlerspekulanten Ling und Trundell, die den Text dazu wahrscheinlich von irgend einer untergeordneten Provinzial-Schauspielgesellschaft erhielten, die sich ihrerseits wiederum auf unrechtmäßige Weise — vielleicht durch Nachschrift — in den Besitz derselben gesetzt hatte.[3]) (Der ursprünglich zu Grunde liegende Shakespeare'sche Text war eine frühere Bearbeitung Shakespeare's, die in vielen Punkten

---

[1]) Mit demselben Rechte könnte man den Namen Posidonius dem Polonius zu Grunde legen. Derselbe kommt in Montaigne's Essais Bd. I, S. 345 zweimal vor in einer über freiwilligen Tod handelnden Stelle, die Shakespeare zweifellos kannte und vielleicht im Hamlet benutzt hat. (Siehe unten.) Gemeint ist damit der antike stoische Philosoph Poseidonios. Die Namen-Aehnlichkeit ist wohl noch größer als zwischen Polonius und Poliinnio. Wir denken aber nicht daran, diese Vermuthung ernsthaft aufzustellen.

[2]) Karl Elze, Shakespeare's Hamlet; Einleitung XXVII.

[3]) Ebenda; Einl. XXV.

von dem letzten Manuskript, das der Quarto B von 1604 zu Grunde liegt, abwich.) Tschischwitz erklärt nun selbst (Shakespeare-Forschungen, S. 9), daß das Manuskript, nach dem die Quarto von 1603 gedruckt wurde, „möglicherweise durch die dritte oder vierte Hand gegangen, vielleicht die Kopie eines schon mehrfach gekürzten, dann wieder nach Gutdünken vervollständigten und erweiterten Exemplars war", daß wir also in der Ausgabe von 1603 „ein ohne Sachkenntniß und mit großem Ungeschick zusammengestrichenes, metrisch und sprachlich verwahrlostes Exemplar von Shakespeare's Hamlet vor uns haben." Nach dieser Charakteristik der Quarto von 1603 sollte man nun nicht erwarten, daß er auf den Namen Corambis für Polonius in dieser Ausgabe ein großes Gewicht legen würde, zumal da auch andere Namen verdorben wiedergegeben oder ganz verändert erscheinen. (Reynaldo heißt in der Quarto B Montano.) Trotzdem aber spricht er einige Seiten weiter (S. 18) davon, daß es sehr wahrscheinlich sei, daß Shakespeare's eigenes Bühnen-Manuskript jene Namen Montano und Corambis enthalten habe, und daß die Aenderung derselben erst seit 1604 datiere, ohne daß diese Wahrscheinlichkeit durch irgend etwas begründet worden wäre. Seite 53 ist dann die Wahrscheinlichkeit zum Besten der Bruno-Hypothese ohne Weiteres zur Thatsache geworden. Hier heißt es: „Die Vermuthung liegt sehr nahe, daß die Namenähnlichkeit (Polonius und Poliinnio) keine zufällige ist, da in Shakespeare's Bühnenbearbeitung derselbe Charakter Corambis heißt und an den Coribante Bruno's erinnert." Von einer Thatsache kann aber durchaus nicht die Rede sein, da Tschischwitz' eigene Charakteristik des auf unrechtmäßige Weise von den Nachdruckern erlangten Manuskripts als eines ganz verwahrlosten, durch die dritte oder vierte Hand gegangenen Exemplars doch kein genügender Beweis dafür ist. — Da die Quarto A viele Namen verdorben, manche gar nicht enthält, so ist es wenigstens ebenso wahrscheinlich wie die obige Annahme, daß bei der unrechtmäßigen Aneignung dieses Manuskripts — bei der Nachschrift — den Manuskript-Räubern auch der fremdartige Name Polonius unverstanden geblieben, und daß man dem Lordkämmerer aus eigener Machtvollkommenheit bei den Provinzialaufführungen den Namen Corambis gegeben, der dann von der Quarto A mitabgedruckt wurde. Wir können demnach in der behaupteten doppelten Namenähnlichkeit keinen Beweis für die Bruno-Hypothese erblicken.

Wie steht es nun aber mit der behaupteten Charakter-Aehnlichkeit zwischen Bruno's und Shakespeare's Pedanten? Zunächst ist

klar, daß Shakespeare ebensowenig der erste war, der diese Figur auf die englische Bühne brachte, wie Bruno derjenige, der diesen Charakter erfand. Pedanten sind zu allen Zeiten, in alten wie modernen, eine Lieblingsfigur der Satiriker wie der Komödiendichter gewesen. Sie sind in allen Zeiten höherer Kultur eine so weit verbreitete Spezies, und alle haben so übereinstimmende charakteristische Merkmale an sich, daß die Kritik immer in Verlegenheit sein wird, wenn sie den Versuch machen will, besondere Verwandtschaftsgrade zwischen den einzelnen Individuen nachzuweisen. Sie sind alle mit einander nahe verwandt, ohne von einander abzustammen, ohne ihre besonderen Züge von einander geerbt zu haben.

Der Pedant ist eine typische Figur in der italienischen Komödie. Von vier Komödien des Aretino, die wir einsehen konnten, spielt z. B. in zweien, Il Marescalco und La Cortegiana, der Pedant eine bedeutende Rolle. Und Montaigne [1]) erzählt uns, daß er sich schon in seiner Kindheit darüber geärgert, daß in den italienischen Komödien immer ein Pedant als komische Figur auftrat. Er selbst entwickelt dann in dem angeführten Kapitel das Wesen des Pedanten mit allen den Einzelzügen, die wir bei Bruno und auch sonst wiederfinden. Auch der Pedant Andrea in La Cortegiana von Aretino zeigt mit dem Bruno'schen Manfurio und Poliinnio eine große Familienähnlichkeit. Daß der Pedant, wohl unter Anregung der italienischen Komödie, auch abgesehen von Shakespeare und vor seinem Auftreten, auf der englischen Bühne heimisch geworden war, beweist z. B. Sidney's Maskenspiel: The Lady of the May, das in Wansted-Garden vor der Königin aufgeführt wurde, und in dem der als Landschulmeister auftretende Pedant Rombus, eine ähnliche Figur wie Shakespeare's Holofernes, eine Rolle spielt. [2]) Nach den von Berti angeführten [3]) 'Memoirs of Sir Ph. Sidney' ist nun The Lady of the May das Erstlingswerk Sidney's, das er unmittelbar nach Vollendung seiner Studien und einer großen Reise durch Frankreich, Italien und Deutschland geschrieben. Seine Lady of the May und somit sein Rombus fallen also offenbar vor die Zeit seiner Bekannt-

[1]) Montaigne, Essais. I, Cap. XXIV, S. 158. *Du Pédantisme: Je me suis souvent despité en mon enfance, de voir ès Comédies italiennes tousjours un pédant pour badin, e le surnom de magister n'avoir guère plus honorable signification parmy nous.*

[2]) Drake. I, S. 444. Hier ist auch eine längere charakteristische Stelle des Rombus mitgetheilt.

[3]) Berti, Vita di G. Br. S. 190 ff.

schaft mit Bruno. Wenn nun aber Sidney ohne Anlehnung an Bruno im Stande war, einen Pedanten zu zeichnen, dann wird man dasselbe auch wohl Shakespeare zutrauen dürfen. Jedenfalls gab es in der italienischen wie englischen Komödie, auch abgesehen von Bruno's Candelajo, Vorbilder genug, die Shakespeare die äußere Anregung dazu geben konnten, diesen Charakter ebenfalls für die Bühne zu verwerthen. Daß er sich aber eins dieser Vorbilder geradezu zum Modell genommen, ist schwerlich anzunehmen. Im wirklichen Leben konnte er genug Modelle für mehr oder weniger gelehrte Pedanten finden. Shakespeare, der ein so scharfes Auge für alle Schwächen und Verkehrtheiten der Menschen hat, war gewiß auch im Stande, so typische Figuren wie Holofernes und Polonius frei nach der Natur zu zeichnen.

Shakespeare's Polonius ist nun aber gar kein Pedant von dem Schlage des Manfurio und Poliinnio, wie Tschischwitz und König behaupten. Es ergiebt sich auf den ersten Blick eine sehr augenfällige Verschiedenheit zwischen beiden. Bruno's Pedant ist ein Mensch ohne jede Weltbildung und Welterfahrung, von rohen Manieren und einer aus lauter Stückwerk zusammengesetzten After-Gelehrsamkeit. Von wirklich humaner Bildung ist er gründlich frei geblieben. Von den alten Autoren kennt er nur die Schale. Weil er ihre Phrasen und Sentenzen auswendig weiß, kommt er sich so groß vor, wie alle alten Schriftsteller zusammengenommen. „Wenn er lacht, ist er Demokritos, ist er betrübt, Heraklit. Disputiert er, nennt er sich Aristoteles, wenn er Träumereien nachjagt, Plato. Wenn er eine Rede blökt, betitelt er sich Demosthenes, konstruiert er Vergil, so ist er selbst Maro.“[1]) „Wenn er eine schöne Konstruktion zu Stande gebracht, eine schöne Phrase aus Cicero's Garküche gestohlen, so sind Cicero und Sallust in ihm wiedererstanden.[2]) Seine Rede ist ein Gemisch von lateinischen, oft sinnlos an einander gereihten Phrasen, Synonymen und Sentenzen, zwischen denen das wenige Italienisch nur als Faden dient, an dem der lateinische Wortschwall aufgezogen ist. So erscheint er überall als derb-komische, burleske Figur, über die sich alle lustig machen. Selbst der Diener verspottet seinen Herrn Manfurio und hält ihm vor, daß er mit seinem *diavolo di parlare per gramuffa, o catacombaro, od elegante e latrinesco ammorba il cielo, e tutto il mondo lo burla.*[3])

---

[1]) De la Causa. Wagner, Opere I, S. 228. — [2]) A. a. O. S. 227.
[3]) Il Candelajo. Wagner, Opere I, S. 22.

Es erscheint deutlich, daß Polonius mit diesem Charakter nichts zu thun hat Polonius ist ein Höfling mit den glatten, fashionablen Manieren einer äußerlichen guten Welt-Erziehung, die bei ihm vortrefflich zusammengeht mit einem weiten Gewissen und recht zweifelhaften moralischen Grundsätzen. Der gute Ton ersetzt in seinen Augen eine tiefere Moralität. In der Ermahnung an Laertes zeigt er sich weise in der kleinlichen Weisheit weltlicher Klugheit, wie Dowden es ausdrückt.[1]) Er erwartet von Laertes keine Moralität idealer Art; im Gegentheil — indem er an seine eigene Jugend denkt, die er wahrscheinlich auch in Paris verlebt, — gestattet er ihm alles, wenn er nur in allem mäßig ist und — Musik treibt.[2]) Seine Bildung ist eine oberflächliche, seine Weisheit besteht in Gemeinplätzen, die er irgendwo zusammengelesen. Dabei läßt er sich keine Gelegenheit entgehen, um seine Ueberlegenheit und seinen Witz glänzen zu lassen. Die Figur ist aus einem andern Holze geschnitten als Manfurio und Poliinnio. Von der groben Komik, die in jenen sich breit macht, ist hier nirgends eine Spur. Es sind einzelne feine Züge, die an's Komische streifen, die meist aber erst deutlich werden durch die Schlaglichter, die Hamlet's Sarkasmus auf ihn fallen läßt. Die Komik ist vorhanden; aber sie drängt sich nirgends auf. — Polonius ist ein Pedant der euphuistischen Hofwelt, wenn er in seiner sententiösen Manier seine Weisheit auskramt, und wenn er die Lektüre des Briefes an Ophelia wie den Vortrag des Schauspielers mit seinen kritischen und aesthetischen Randglossen begleitet; aber auch in diesen Zügen finden wir nirgends die breite, burleske, zu lautem Lachen herausfordernde Art eines Manfurio, die uns berechtigen könnte, diesen „einen gelehrten Bruder des Polonius“ zu nennen. Polonius ist der geschwätzige, pedantische Vertreter des guten Tons, eleganter, höfischer Ausdrucksweise und — nach seiner Meinung — überlegener Welterfahrung; in Bruno's Pedanten wie in allen Schulpedanten jener Zeit ist das Wesentliche die geschmacklose, aus italienischen und noch mehr lateinischen Brocken zusammengestoppelte Ausdrucksweise sowie das Fehlen jeder Welterfahrung und Weltbildung.

Auch die Nebeneinanderstellung von Polonius': *That's an ill phrase, a vile phrase, — 'beautified' is a vile phrase,* (Hamlet, II, 3) — und Bruno's: *Queste (frasi) sanno di poeta, queste di comico, queste di oratore! questo è grave, questo è lieve, quello è sublime, quell' altro*

---

[1]) Dowden, Shakspere: His Mind and Art. S. 141.

[2]) Hamlet, II, 1. *And let him ply his music.*

è humile dicendi genus,[1]) kann uns nicht davon überzeugen, daß Polonius Bruno's Pedanten nachgebildet sei. Einmal bedeutet *humile dicendi genus* in diesem Zusammenhange — es tritt in Gegensatz zu *sublime* — gar nicht dasselbe wie Polonius' *an ill phrase, a vile phrase*; es bedeutet vielmehr die Ausdrucksweise des gewöhnlichen Lebens, die durchaus nicht schlecht und gemein zu sein braucht, im Gegensatz zur erhabenen Ausdrucksweise des Redners und Dichters. Außerdem aber erklärt sich auch des Polonius' Steckenpferd, überall mit seinem feinen Urtheil über elegante Ausdrucksweise zu prunken, aus seiner ganzen euphuistischen Sinnesrichtung.

Das Vorbild für die Figur des Polonius ist irgend ein Höfling vom Hofe der Elisabeth, in dessen Charakter die euphuistische Zeitrichtung, die den Hof und die ganze feine Gesellschaft durchdrungen, persifliert werden soll. Im Osrick erscheint die Gattung in ihrer karikiertesten Form, in Polonius ist sie in feineren Zügen dargestellt, die auf keinen lauten Lacherfolg Anspruch machen. Im Jahre 1578 veröffentlichte John Lyly, der Schöpfer der englischen Hofkomödie, sein berühmtes Buch: Euphues, the Anatomy of Wit, und 1580 den zweiten Theil: Euphues and his England. Es ist im Styl und im Inhalt eine Nachahmung des 1529 erschienenen Marco Aurelio von dem Spanier Don Antonio de Guevara.[2]) Der erste Theil ist eine moralisierende Geschichte von wenig Gehalt aber langen Reflexionen über Liebe, Treue, Weisheit, die Verderbniß des Hoflebens und die Schwachheit der Frauen. Der zweite Theil behandelt im Besondern das Leben am Hofe, Hofleute und elegante, höfische Ausdrucksweise. Neben der oberflächlichen Weltphilosophie und Weltmoral, die das Buch vertritt, ist es besonders der Styl mit seinen affektierten Antithesen und Alliterationen, mit seiner Häufung von Metaphern und Beispielen und der äußerlich sententiösen Zuspitzung seiner Phrasen, was Lyly's Euphues zum gelesensten Buch der vornehmen und gebildeten Welt seiner Zeit machte. Lyly hat diesen Styl nicht zuerst in England eingeführt; aber gerade der ausgesprochene Charakter seines Euphues, für die elegante Welt geschrieben zu sein, bewirkte es, daß er mehr als andere Bücher gelesen wurde, und daß er der ganzen literarischen Richtung den Namen gab und den Stempel aufdrückte. — Alle Schriftsteller der Zeit, auch wenn sie die Richtung angreifen und sich derselben zu erwehren suchen, sind nicht frei

---

[1]) In der Charakteristik des Pedanten in De la Causa: Wagner, Opere I, S. 227.

[2]) Euphues: The Anatomy of Wit; Ausgabe von Landmann. Heilbronn 1887.

davon. Shakespeare selbst ist nicht ausgenommen. Der Styl des Euphues wurde am Hofe der Elisabeth und in ganz England so sehr bewundert, daß es für jeden, der auf feine Lebensart Anspruch machte, nothwendig war, seine Ausdrucksweise anzunehmen. Die Zeitgenossen schildern uns die Tiefe des Eindrucks, den er hervorgerufen. Webbe, in seinem Discourse of English Poetry (1586), rühmt am Euphues die ausgezeichnete Bildung seiner Worte und Sätze, die Eigenthümlichkeit seiner Ausdrücke und den eleganten Fluß seiner Perioden. Er behauptet, es gelte von ihm, was Quintilian von Cicero und Demosthenes sagt, daß nichts weggenommen und nichts hinzugefügt werden dürfe. Edward Blount (in der Ausgabe von Lyly's Hof-Komödien, 1632) theilt uns mit, daß alle Damen Schülerinnen Lyly's wurden, und daß die Schöne bei Hofe, die nicht im Style des Euphues zu parlieren wußte, ebenso wenig Beachtung fand, wie wenn sie zu seiner Zeit nicht französisch gesprochen hätte. [1])

Aus der euphuistischen Richtung des Polonius erklären sich auf ungezwungene Weise alle Seiten desselben. Die Wirklichkeit bot Shakespeare die lebenden Typen; in Lyly's Buch fand er eine ausgeführte Schilderung derselben. Schon im ersten Theile, der uns allein in Landmann's Ausgabe zugänglich ist, trägt *the olde Gentleman in Naples,* der sich dem Euphues mit seinen Rathschlägen nähert, charakteristische Züge, die an Polonius erinnern.[2]) Ebenso Ferardo, wenn er seiner Tochter Lucilla Vorwürfe macht.[3]) Die gespreizte sententiöse Weisheit giebt sich in ähnlicher Weise wie bei Laertes' Abschied wiederholt kund. So schon in den Rathschlägen, die *the olde Gentleman in Naples* dem Euphues giebt[4].) Ebenso in den brieflichen Ermahnungen des Euphues an Philautus.[5]) In dem *olde Gentleman* aus Neapel glauben wir Polonius lebendig vor uns zu sehen — und einige Stellen erinnern auch inhaltlich an die *few precepts* des Polonius —, wenn er Euphues ermahnt: *Be merrye but with modestie, be sober but not too sulloume* [*sullen*], *be valiant but not too venturous. Let thy attyre bee comely but not costly, thy dyet wholesome but not excessive, use pastime as the woorde importeth, to*

[1]) *All our ladies were then his scollers; and that beautie in court who could not parley Euphuisme, was as little regarded as shee which now there speakes not French.* Wir citieren Webbe und Blount nach Drake: I, S. 442 ff.

[2]) Landmann's Euphues, S. 12 ff.

[3]) Ebenda, S. 59 ff., 74 ff.

[4]) Ebenda, S. 15.

[5]) Ebenda, S. 89.

passe the time in honest recreation: mistrust no man without cause, neyther be thou credulous without proofe, be not light to followe every man's opinion, nor obstinate to stande in thine owne conceipte. Wie der alte Herr seine Rathschläge beginnt mit: *Descende into thine owne conscience*, so findet sich auch mitten in Polonius' Gemeinplätzen der Weltklugheit der Satz: *to thine own self be true;* und wie Polonius mit seinem Segen schließt, so auch der alte Herr aus Neapel mit dem verheißenen Segen Gottes.[1]) In einer andern Stelle nennt Euphues die Rathschläge, die er dem nach England abreisenden Philautus mit auf den Weg giebt, geradezu wie Polonius: *these few precepts.* Die inhaltliche Uebereinstimmung ist hier noch deutlicher. Wir führen die besonders charakteristischen an: *Be not lavish of thy tongue. — Every one that shaketh thee by the hand, is not joined to thee in heart. — Be not quarrellous for every light occasion: they never fight without provoking, and once provoked, they never cease. — It shall be there better to hear what they say, then to speak what thou thinkest.*[2]) — Weist so die ganze Anlage des Polonius auf eine Persiflage des Euphuismus hin, so ergiebt sich von hier aus auch die Neigung desselben, seinen Beifall für elegante, seinen Abscheu gegen niedrige Redewendungen, wo irgend sich eine Gelegenheit dazu darbietet, kundzugeben. Ein Euphuist verfährt gerade so wie die preziösen Damen Philaminte und Belise in Molière's Femmes savantes Es ist die eigenste Natur des Polonius, des Pedanten des guten Tons und des guten — euphuistischen — Geschmacks, wenn er bei der Lektüre von Hamlet's Brief an Ophelia ausruft: „Das ist eine schlechte, eine gemeine Redensart; liebreizend ist eine gemeine Redensart,“ und wenn er den Vortrag des Schauspielers mit seinem mehr oder weniger geschmackvollen Urtheil unterbricht. Mit der aus der lateinischen Rhetorik und Stylistik stammenden Aufzählung der verschiedenen Redegattungen bei dem Pedanten Bruno's haben des Polonius' Bemerkungen nichts zu thun.

---

[1]) Vergl. S. 117: *that decent attire is good, though it be not costly.* — Auch das ebenfalls euphuistische 'Farewell of a Friend' von Green enthält solche Rathschläge, darunter: *Choose but a few friends, and try those.* Drake. I, S. 497.

[2]) Die Stelle ist aus dem II. Theil des Euphues. Wir führen sie an nach Rushton, Shakespeare's Euphuism, S. 46 (Rushton nutzt übrigens den Hamlet nur in wenigen Stellen aus). Die entsprechenden Worte des Polonius lauten: *Give thy thoughts no tongue. — Do not dull thy palm with entertainment of each new-hatch'd unfledged comrade. — Beware of entrance to a quarrel, but being in, bear 't that the opposed may beware of thee. — Give every man thine ear, but few thy voice.*

Es giebt aber auch einen wirklichen Schulpedanten in Shakespeare, den Schulmeister Holofernes in Love's Labour's Lost, der nach König ebenfalls in den Hauptzügen Bruno's Manfurio nachgebildet sein soll. Man ist bisher allgemein der Ansicht gewesen, daß Holofernes die Karikatur irgend eines bekannten Pedanten jener Zeit sei. Meistens hat man den Italiener John Florio, der in London als Sprachlehrer lebte und 1603 die englische Uebersetzung von Montaigne's Essais herausgab, als das Vorbild desselben angesehen.[1]) Karl Elze, der sich aus, wie uns scheint, triftigen Gründen gegen diese Annahme ausspricht,[2]) entscheidet sich für Thomas Hunt, der vom Jahre 1572—77 zu Stratford der Lehrer Shakespeare's war.[3]) Jedenfalls konnte Shakespeare nicht in Verlegenheit gerathen, wenn er in seiner Umgebung nach Typen für seinen Pedanten suchen wollte. Aber auch die Bühne seiner Zeit bot ihm solche dar. Wir haben schon erwähnt, daß Sidney vor seinem Verkehr mit Bruno in seinem Schulmeister Rombus einen Pedanten auf die Bühne gebracht, der ähnliche Züge enthält wie Holofernes; und was Sidney konnte, vermochte Shakespeare gewiß. Es liegt also gar kein Grund vor, das Muster für Holofernes in Manfurio zu suchen. Daß beide ihre Rede mit lateinischen Brocken spicken — Manfurio übrigens viel mehr als Holofernes —, ist ein allgemeiner Zug der Gattung. Auch Rombus hat ihn. Daß es Shakespeare nahe lag, solche affektierte Aftergelehrsamkeit zu geißeln, wird deutlich, wenn man bedenkt, daß in vielen Komödien seiner Zeitgenossen und Vorgänger die Schaustellung klassischer Gelehrsamkeit, das Prunken mit lateinischen Versen, Sentenzen und sonstigen Schnitzeln — neben dem Euphuismus — zu einer alles überwuchernden Unsitte geworden war. In einem der älteren Stücke: The excellent Comedie of two the moste faithfullest Freendes Damon and Pithias, von Richard Edwards, sprechen nicht nur der Hofphilosoph Aristipp und die übrigen Hauptpersonen in lateinischen Sentenzen, sondern auch die Diener Jack und Will werfen mit lateinischen Brocken um sich.[4]) In Lyly's Hofkomödien herrscht dieselbe Unsitte. In seiner Mother Bombie (gedruckt London 1594) sprechen alle Personen ein euphuistisches Englisch, verbrämt mit

---

[1]) Drake. I, S. 474. Florio gab auch 1598 ein italienisch-englisches Wörterbuch heraus, das lange Zeit als die beste Leistung auf diesem Gebiete sich eines fast klassischen Ansehens erfreute.

[2]) Karl Elze, W. Shakespeare. S. 167.

[3]) Ebenda, S. 43.

[4]) Ulrici, Shakespeare's dramatische Kunst. I, S. 78.

lateinischen Wendungen. Selbst die Bedienten verstehen ihr Latein, und Candius übersetzt seiner Geliebten die Hauptregeln aus Ovid's Ars amandi.[1]) Selbst Christopher Marlowe, der sonst diesem Zeitgeschmack entschieden abgeneigt ist, legt in seiner Tragedy of Dido der Heldin in dem Augenblicke, da sie auf den Scheiterhaufen steigen will, ganze Reihen lateinischer Verse aus Vergil's Aeneis in den Mund.[2]) Wir sehen, eine wie reiche Fundgrube auch die englische Bühne Shakespeare für die Geißelung pedantischer Gelehrsamkeit darbot.

Neben der beständigen Einmischung lateinischer Brocken in seine Rede soll dann auch die Strenge, mit der Holofernes auf Orthographie und Aussprache hält, an Bruno's Manfurio erinnern. Wir meinen, es liegt doch viel näher, diese Züge auf Shakespeare's eigene Beobachtung zurückzuführen als auf Bruno, in dessen Pedanten übrigens dieser Zug recht wenig hervortritt.[3]) Wollte Shakespeare einen Dorfschulmeister schildern, so durfte er doch diese wichtigsten Züge an ihm nicht fehlen lassen. Er hatte sie gewiß als Schulknabe in Stratford aus eigener Anschauung kennen gelernt. Wie könnte ein Schulmeister nicht strenge sein in Orthographie und Aussprache!

Doch es findet sich noch ein Zug im Holofernes, der von Manfurio geerbt sein soll, und auf den König ein ganz besonderes Gewicht legt. Holofernes hat ein 'extemporal epitaph' auf den Tod des von der Prinzessin geschossenen Hirsches gemacht, das er seinem Pfarrer Nathaniel vorliest (Love's Labour's Lost IV, 2). Er soll diese Neigung zum Versemachen dem Manfurio verdanken, der (Candelajo II, 1) ebenfalls ein selbstgemachtes Gedicht dem Ottaviano vorträgt. Beide versichern dabei, ihre Verse allein und ohne Mühe gemacht zu haben; doch beweist das nicht die Abhängigkeit des einen vom andern, da derselbe Zug sich bei jedem Reimschmied wiederfindet. Inhaltlich ist auch nicht die geringste Verwandtschaft zwischen beiden Gedichten, trotz der gegentheiligen Annahme König's. König behauptet nämlich, Manfurio's Gedicht habe „ein geschlachtetes Hausschwein" zum Gegenstande und findet darin das Pendant zum ge-

---

[1]) Ulrici. I, S. 85.

[2]) Ulrici. I, S. 146.

[3]) Nur an einer Stelle, in der Charakteristik des Poliinnio seitens des Filoteo (in De la Causa: Wagner, I, 227), kommt etwas auf Orthographie (nicht Aussprache) Bezügliches vor. *Non si scrive homo ma omo, non honore ma onore, non Polihimnio ma Poliinnio.* In den Charakteren selbst findet sich, soweit ich sehen kann, nichts davon. Ihr Steckenpferd ist Synonymik und Stylistik.

schossenen Hirsch der Prinzessin, dem *'pretty pleasing pricket'* im Gedichte des Holofernes. Auch hierin würden wir noch keine große Aehnlichkeit finden. Aber König irrt sich, von einem Pendant kann gar nicht die Rede sein; denn Manfurio besingt in schwülstiger, durch ihren schmutzigen Naturalismus fast Ekel erregender Weise nicht ein „geschlachtetes Hausschwein", sondern „die Gefräßigkeit, Gierigkeit und Unmäßigkeit des Vielfraßes Sanguino", seines Dieners![1]) Auf diesen häuft er — Ovid's Schilderung vom kalydonischen Eber zum Muster nehmend, wie er sagt, — eine Unmasse von schmutzigen *'porcini epiteti'*, deren nur die bella lingua eines Neapolitaners fähig ist. Uebrigens ist im Vergleich mit Manfurio's wüsten, schmutzigen Versen das kleine allitterierende, alberne Gedichtchen des Holofernes fast ein Juwel zu nennen.

Daß auch Holofernes bald darauf Ovid erwähnt, soll dann ein neuer Hinweis auf seine Abhängigkeit von Manfurio sein. Wir sind überzeugt, Holofernes nennt den Ovid nur, um seinen sehr zweifelhaften Witz auf Naso zu machen (*Ovidius Naso was the man: and why, indeed, Naso, but for smelling out the odoriferous flowers of fancy?*). Ueberdies war Ovid von den Alten der eigentliche Modedichter bei gelehrten nnd halbgelehrten Leuten. Holofernes hat natürlich seinen dichterischen Styl an ihm gebildet. Wie populär er war, beweisen die früher erwähnten Zuckerbäckereien nach Ovid's Metamorphosen und die Uebersetzung der Ars amandi auf der Bühne in Lyly's Mother Bombie. Auch im Euphues wird er wie alle alten Schriftsteller oft genug erwähnt.

Wir wenden uns nun zu den aus den philosophischen Schriften Bruno's entnommenen Argumenten. Tschischwitz und König behaupten,

---

[1]) Es ist uns unerklärlich, wie König das Gedicht Manfurio's so mißverstehen konnte. Manfurio erklärt auf Ottaviano's Frage, welches der Gegenstand seines Gedichtes sei, ausdrücklich: *È la gola, ingluvie e gastrimargia di quel lurcone Sanguino.* Zur Charakteristik Manfurio's führe ich noch seine folgende Erwiderung an (Ottaviano hat den Wunsch geäußert, sein Gedicht zu hören): *Lubentissime! Eruditis non sunt operienda arcana. Ecco io explico papyrum propriis elaboratum et lineatum digitis. Ma voglio che prenotiate, che Sulmonense Ovidio (Sulmo mihi patria est) nel suo libro Metamorphoseon octavo con molti epiteti l'apro Calidonio descrisse; a la cui imitazione io questo domestico porco vo delineando.* Das Gedicht beginnt:

O porco sporco, vil, vita disutile,
Ch'altro non hai, che quel gruito fatuo,
Col quale il cibo tu ti pensi acquirere!

und schließt: *L'anima ti fu data sol per sale,*
A fin che non putissi. Dico male?

daß eine Reihe von Stellen in Shakespeare und besonders in Hamlet an Ideen Bruno's bedeutsam anklingen, ja daß sie in Uebereinstimmung seien mit den Grundlehren des Nolaners. Wir haben schon oben darauf hingewiesen, daß die grundlegenden Ideen Bruno's, die Beseeltheit der ganzen Welt sowie seine kopernikanische Auffassung des Weltsystems nirgends bei Shakespeare vorkommen, ja daß manche Stellen in Shakespeare — zum Theil gerade die als Argumente angeführten — im Gegensatze dazu stehen. Jene Auffassung ist nur möglich, weil die Vertreter der Bruno-Hypothese von dem Gedanken ausgehen, daß Bruno's Philosophie atomistischer Materialismus sei. Davon ist Bruno aber weit entfernt. Bruno's Lehre ist nicht Materialismus auf atomistischer Grundlage, — was sie sein müßte, wenn gewisse Stellen in Hamlet von ihr beeinflußt sein sollten; — sondern sie ist Pantheismus, neben dem theistische Anschauungen etwas unvermittelt hergehen. Er will als Philosoph nur das immanente Verhältniß zwischen Gott und Welt, die All-Einheit von Gott und Natur behandeln. Die ganze Natur, das unendliche Weltall wie das unendlich Kleinste, die Weltkörper wie alle irdischen Organismen und unorganischen Substanzen, alle sind beseelt. Die Weltseele durchdringt alles, sie ist das wirkende und belebende Prinzip von Allem und in Allem, Allbeseeltheit ist der Grundzug der Philosophie Bruno's. Alles Leben, alle Entwicklung, alle Bewegung in der Natur beruht auf der Wirksamkeit individueller Seelen, Monaden. Sie sind die Lebens- und Bewegungsmittelpunkte in allen Einzelwesen. In allen diesen Seelenmonaden aber lebt die Weltseele, die göttliche Intelligenz. Nirgends herrscht Zufall und atomistischer Mechanismus. Wie die göttliche Intelligenz und die Weltseele das All durchdringen und jedes Weltsystem und jeden Weltkörper zu einem beseelten Organismus machen, so beherrscht auch die individuelle Seele jeden, auch den kleinsten Organismus. Nicht aus der mechanischen Zusammensetzung der Atome erwächst organisches und seelisches Leben; die Seele ist vielmehr in allen Wesen das organisierende, bildende Prinzip, unter dessen ordnender Wirksamkeit sich Wachsthum und Entwicklung vollziehen, das allen materiellen Stoffen in ihrem Zuströmen und Wechsel ihre Stelle anweist, das alle Glieder des Organismus bildet und zum harmonischen Ganzen zusammenfügt. Selbst die Atome haben Theil an Geist und Leben, auch sie sind Monaden.[1])

[1]) Da der genaue, im Zusammenhange geführte Nachweis der Grundlehren Bruno's an dieser Stelle die Einzeluntersuchung zu sehr unterbrechen würde, so

Es erscheint uns geradezu unverständlich, wie man die cynische Antwort Hamlet's, die er dem Könige auf seine Frage nach dem Leichname des Polonius giebt, auf diese Philosophie zurückführen konnte. „Er ist beim Nachtmahl," sagt Hamlet; „nicht, wo er ißt, sondern wo er gegessen wird; eine gewisse Versammlung politischer Würmer hat sich eben über ihn gemacht. So ein Wurm ist euch der einzige Kaiser, was die Tafel betrifft: wir mästen alle sonstigen Kreaturen, um uns zu mästen, und uns selbst mästen wir für Maden. Ein fetter König und ein magerer Bettler sind nur verschiedene Gerichte. . . . Das ist das Ende vom Liede".... „Ein Mann könnte mit dem Wurm fischen, der von einem Könige gegessen hat, und von dem Fische essen, der sich von dem Wurme genährt." Er will dem Könige damit zeigen, „wie ein König seinen Triumphzug durch den Mastdarm eines Bettlers nehmen kann." (Hamlet IV, 3.) Dieser höhnische Cynismus, mag er nun eine angenommene Maske oder der Ausdruck einer augenblicklichen, an allem verzweifelnden Seelenstimmung sein, steht in geradem Gegensatz zu der enthusiastischen, für Leben und Beseelung in der ganzen Natur begeisterten Stimmung Bruno's, die alle seine Schriften durchdringt, ja er steht im Gegensatz zu den angeführten Belegstellen, wenn man sie im Zusammenhange auffaßt.

In der ersten, dem Dialoge De la Causa entnommenen Stelle[1]) spricht Bruno von der Umwandlung der Naturformen. Er will daran nachweisen, daß die Materie an sich unterschiedslos, den Sinnen nicht wahrnehmbar sei, und daß sie alle Formen, in denen sie uns erscheint, von dem von innen heraus wirkenden Formal-Princip, der Weltseele, erhalte, die (wie er S. 236 ausführt) als ein von innen heraus gestaltender Künstler den Reichthum der Erscheinungsformen schafft. — In der zweiten, aus La Cena de le ceneri angeführten Stelle[2]) legt Bruno das Hauptgewicht darauf, daß in uns wie in allen zusammengesetzten Körpern unzählige lebendige Individuen leben, die nach der Auflösung der Zusammensetzung unsterblich bleiben. — In der dritten als Beleg angeführten Stelle[3]) spricht Bruno vom Stoffwechsel, der in unserm Erdball — auch er ist ein organisches, beseeltes Wesen — die Theile desselben beständig erneuert wie bei den anderen Thieren.

---

geben wir denselben in einer Beilage zu dieser Arbeit. Dort werden die obigen summarischen Angaben ihre weitere Ausführung erhalten. Auf diese Beilage müssen wir daher bei der Besprechung aller folgenden Punkte verweisen.

[1]) De la Causa, Principio et Uno: Wagner, Opere. I, S. 253.

[2]) La Cena de le Ceneri: Wagner, Opere. I, S. 167.

[3]) Ebenda, S. 191.

Wie wenig auch hier ein materialistischer Atomismus zu Grunde liegt, geht schon daraus hervor, daß Bruno die ganze Gedankenreihe mit der Bemerkung einleitet, daß nichts in der Natur ohne Vorsehung und Finalursache geschieht, und ergiebt sich aus dem immer wieder ausgesprochenen Gedanken, daß allem Stoffwechsel die organisierende Wirksamkeit der Seele zu Grunde liegt. Mit voller Klarheit ist dieser Gedanke (außer an vielen andern Stellen) ausgesprochen in dem Dialoge De l'Infinito, wo überhaupt Bruno's Gedanken über Wandel der Naturformen und Stoffwechsel in ebenso klarer wie ausführlicher Weise vorgetragen werden.[1]) Das Aehnliche zwischen den Worten Hamlet's und den angeführten Stellen Bruno's liegt in der Besprechung der Umwandlung der Naturformen und des Stoffwechsels oder in der Hindeutung auf diese; aber der Sinn, in dem diese Dinge bei beiden besprochen werden, ist ein augenfällig anderer. Bei Hamlet ist das Wesentliche die cynische Verhöhnung der Nichtigkeit und Erbärmlichkeit des menschlichen Daseins; Bruno dagegen will immer wieder zeigen, daß das Seelische, das Geistige auch die scheinbar materiellen Vorgänge durchwaltet. Es ist doch nicht genug, daß solche Vorgänge bei einem Philosophen erwähnt werden — das wird ja bei jedem vorkommen, der seine Spekulationen mit den Thatsachen der Wirklichkeit im Einklang erhalten will; — es kommt doch auf den Sinn, auf die Auffassung derselben an, wenn man irgend welche Folgerungen daraus ziehen will. Jene Stellen Shakespeare's aber mit ihrer rohen Verfolgung des Verwesungsgedankens haben auch nicht den geringsten Zusammenhang mit der Auffassung jener Vorgänge bei Bruno.

Dasselbe gilt von einer andern Stelle aus Hamlet. Es handelt sich um die Kirchhofsscene, wo Hamlet fragt: „Warum könnte nicht die Einbildungskraft dem edlen Staube Alexander's nachspüren, bis sie ihn findet, wie er ein Spundloch verstopft? . . . . wie z. B., Alexander starb; Alexander ward begraben; Alexander ward wieder zu Staub; Staub ist Erde; aus Erde machen wir Lehm, und warum könnte man mit dem Lehm, in den er verwandelt worden, nicht ein Bierfaß verstopfen?“ Es ist dieselbe Sinnesrichtung des an allem zweifelnden und mit allem skeptisch spielenden Hamlet. Er ist irre geworden an allem Edleren und Höheren im Menschen; er zweifelt

---

[1]) De l'Infinito Universo e Mondi: Wagner, Op. II, S. 40. *In modo, che* (Bruno spricht auch hier von der Erde) *di medesima anima et intelligenza il corpo sempre si va a parte a parte cangiando e rinovando: come appare anco ne gli animali . . . giungendosi atomi ad atomi per la virtu de l'intelletto generale et anima.* — Vergl. Anhang mit den sonstigen Belegstellen.

an der Fortdauer nach dem Tode, selbst an seiner Seele: darum wühlt er mit sarkastischem Spott und zerrissenem Herzen in den Gedanken und Bildern menschlicher Vergänglichkeit. Von Bruno's Gedankenrichtung ist auch hier keine Spur. (Man bezieht auch diese Stelle auf die oben besprochenen aus Bruno.) Wir meinen übrigens, diese ganze Gedankenrichtung Hamlet's bedarf gar keiner Unterlage aus irgend einem philosophischen System. Seine über den Tod und seine Folgen brütende Seele, in einer Stimmung, in der sie nur das Unedle und Häßliche im Menschen zu sehen vermag, konnte aus sich heraus zu jenen Schlüssen gelangen, ohne an den allgemeinen Satz der Umwandlung der Naturformen zu denken. Wir wissen es ja alle nur allzu wohl, daß Leichname von Würmern verzehrt werden, und daß alle Menschen, auch die größten, wieder zu Staub werden. Was Hamlet bei Betrachtung irdischer Vergänglichkeit von anderen Menschen unterscheidet, ist nicht die Tiefe des philosophischen Denkens, sondern die Hartnäckigkeit und Rücksichtslosigkeit, mit der er bei jenen Vorstellungen der Vergänglichkeit verweilt und ihre letzten Konsequenzen zieht, während wir andern uns gerne jene Konsequenzen zu verschleiern suchen.

Wenn nun aber auch jene obigen Stellen keineswegs Beweise dafür sind, daß Shakespeare „die Gedanken seiner Zeit bis dahin verfolgt, wo sie sich in die philosophische Formel zusammenfassen,“ so ist es doch möglich, daß er irgend eine erste äußere Anregung zu jenen Gedankengängen erhalten haben mag. Wir finden solche Anregungen in Schriften, die Shakespeare viel näher liegen als Bruno, und die er zweifellos bei der Abfassung Hamlet's kannte und benutzt hat. Auf das Grundmotiv von Alexander's Staub deutet z. B. eine Stelle in einem Briefe des Euphues an Philautus, wo er Lebensgenuß, irdische Größe, Kraft und Schönheit irdischer Vergänglichkeit gegenüberstellt und schließt: *Croesus with all his wealth, Aristotle with all his witt, all men with all their wisdom, have and shall perish and tourne to dust.*[1]) Eine ähnliche Stelle findet sich in Montaigne (I, 326), der Persius Sat. 5. *cinis et manes et fabula fies: Cet estre que tu roules, deviendra poudre, ombre et fable* anführt. Jedenfalls ist das 19. Kapitel des ersten Buches von Montaigne's Essais, das

---

[1]) Euphues. Ausgabe von Landmann. S. 104. Eine ähnliche Stelle findet sich S. 84: *Here shalt thou beholde as it were in a glasse, that all the glorye of man is as the grasse, . . . that our life is but a shadowe . . . a vapor, a bubble, a blast.*

sich ganz um den Tod dreht, Shakespeare bei der Dichtung der Kirchhofsscene und überall da, wo Hamlet's Gedanken auf den Tod gerichtet sind, gegenwärtig gewesen. Vielleicht führten Montaigne's Worte — er spricht von Kirchhöfen: — *afinque ce continuel spectacle d'ossements, de tombeaux et de convois nous advertisse de nostre condition,* und seine Mittheilung, daß er sich immer gerne erkundigt, *quelle parole, quel visage, quelle contenance ils* [*les morts*] *ont eu,* Shakespeare zuerst auf seine Gedanken über Yorick's und die anderen Schädel.[1]) Und wenn Helena (in der oben angeführten Stelle des Euphues) ihr altes Gesicht im Spiegel beschaut und mit lächelndem Gesichtsausdruck ausruft: *Beautie, where is thy blaze!* so klingt auch das vielleicht, wenn auch in viel krasserem Ausdruck, wieder in Hamlet's an den Schädel gerichteten Worten: „Nun begieb dich in die Kammer der gnädigen Frau und sage ihr, wenn sie auch einen Finger dick auflegt: so'n Gesicht muß sie endlich bekommen; mach sie damit zu lachen!" Es liegt jedenfalls nicht fern, anzunehmen, daß bei der Lektüre derartiger Stellen solche Gedankenreihen, wie sie die Kirchhofsscene darbietet, in der Phantasie Shakespeare's in ihren ersten allgemeinen Umrissen aufblitzen mochten.

Eine Stelle, die Tschischwitz und König ebenfalls auf Bruno zurückführen wollen, hat zweifellos aus dem oben citierten Kapitel Montaigne's ihre Anregung erhalten. Hamlet sagt in Bezug auf seinen Tod (V, 2): „Geschieht es nicht jetzt, so geschieht es doch einmal in Zukunft; geschieht es nicht in Zukunft, so wird es jetzt geschehen; und geschieht es nicht jetzt, so geschieht es doch einmal in Zukunft. Bereit sein ist Alles!" In den Schlußworten der Widmung des Candelajo sagt auch Bruno in ähnlicher Weise: *Tutto quel ch'è, o è quà, o è là, o vicino o lungi, o adesso o poi, o presto o tardi.* Wenn wir aber denselben Gedanken mit derselben Pointe wie bei Hamlet („Bereit sein ist Alles") in Montaigne finden, dann werden wir die Anregung dazu eher bei Montaigne als bei Bruno suchen müssen. In längerer Entwicklung führt Montaigne aus, daß der Tod unvermeidlich, daß er uns jede Stunde und an jedem Orte treffen kann, daß wir darum immer auf ihn vorbereitet sein müssen. Nach der Anführung des *Serius ocius* von Horaz (Oden II, 3) finden sich fol-

[1]) Montaigne, Essais. I, S. 89. Er führt dort ferner an: *Et comme les Egyptiens entre leurs festins faisaient présenter aux assistants une grande image de la mort, par un qui leur crioit: Boy et t'esjouy, car mort tu seras tel: Aussi ay-je pris en coustume, d'avoir non seulement en l'imagination, mais continuellement la mort en la bouche.*

gende charakteristische Stellen: *Il n'est lieu, d'où elle ne nous vienne ... semper impendet. — A chaque instant elle nous tient au collet. — Apprenons à le [l'ennemi] soustenir de pied ferme. — Il est incertain où la mort nous attend, attendons-la partout. — Tout ce qui peut estre fait un autre jour, le peut estre aujourd'hui. — Je suis à toute heure préparé environ ce que je le puis estre. — Il faut estre toujours botté et prest à partir. Que chaut-il, quand ce soit, puisqu'elle est inévitable.*[1])

Auch die Bemerkung des Todtengräbers, „daß das Wasser eine Leiche verteufelt zu Grunde richtet," soll auf die Bruno'sche Auffassung zurückzuführen sein, nach der Wasser und Luft die Dissolution der Naturformen befördern. Wir brauchen darauf nicht näher einzugehen. Für jene Todtengräberbemerkung, glauben wir, genügt völlig die Erfahrung jedes Todtengräbers betreffs der „Dissolution der Naturformen". Auch Hamlet's Verweilen beim Todesgedanken will man auf Bruno zurückführen. Man sollte danach annehmen, daß der Tod im Mittelpunkte des Bruno'schen Denkens stände. Es ist aber gerade das Gegentheil davon der Fall. Bruno's Gedanken drehen sich beständig um das Leben des ganzen Weltalls und der einzelnen Naturdinge. Auch wo er von der Umwandlung der Naturformen und demnach vom Entstehen und Vergehen der Organismen spricht, geschieht es immer unter den beiden Gesichtspunkten, daß durch diesen Wandel neue lebendige Daseinsformen entstehen, und daß auch die aus dem sich auflösenden Organismus ausscheidenden Atome schon an sich mit Leben begabt sind und einer Entwicklung zu höheren Lebensformen theilhaftig werden können. Ein Versenken in den Todesgedanken wie bei Hamlet, ein Brüten darüber steht im geraden Gegensatz zu Bruno's lebensfreudiger, überall Leben suchender Philosophie. Hamlet's Verweilen beim Todesgedanken erklärt sich viel besser, wenn man nach philosophischen Anregungen dafür suchen will, aus dem öfter angeführten Kapitel über den Tod sowie aus andern Stellen Montaigne's.[2]) Bruno kennt gar keinen Tod im eigentlichen Sinne. Wo er ihn erwähnt, da geschieht es, um die Furcht

---

[1]) Montaigne, Essais. I, S. 80—93.

[2]) Zu dem oben angeführten Gedankengang fügen wir noch hinzu (Montaigne, Essais, I, S. 85): *Ostons-luy l'estrangeté, pratiquons-le (l'ennemi) accoustumons-le, n'ayons rien si souvent en la teste que la mort: à tous instans représentons-la à nostre imagination et en tous visages .... Parmy les festes et la joye, ayons tousjours ce refrein de la souvenance de nostre condition.* (Auch in dem III. Monolog Hamlet's *To be or not to be* finden sich Reminiscenzen aus Montaigne.)

vor dem Tode zu bekämpfen und immer wieder zu versichern, daß die Seele unsterblich ist, daß aber auch die übrigen Monaden, aus denen unser Körper zusammengesetzt, unvergänglich sind. Diese allem Zweifel und aller Skepsis mit unerschütterlicher Ueberzeugung entgegentretende Gewißheit Bruno's soll dann nach Tschischwitz die zweifelnden und skeptischen Gedanken Hamlet's, wie sie sich im dritten Monolog und an andern Orten aussprechen, inspiriert haben!

Auch der König soll „Proben davon geben, daß er de La Causa, Principio et Uno mit Erfolg gelesen, wenn er Hamlet gegenüber seine Trostgründe aus der atomistischen Naturphilosophie hervorholt." (Akt I, 2.) Der Gedanke ist dort: In eigenwilligen Klagen über den Tod des Vaters zu verharren, ist Vergehen am Himmel, am Todten und an der Natur; es ist höchst thöricht vor der Vernunft, deren allgemeine Predigt der Väter Tod ist, die uns beständig die Nothwendigkeit des Todes vor Augen hält. — In diesem Gedanken liegt nichts, was an Bruno oder an irgend eine wirklich atomistische Philosophie erinnern könnte; es müßte denn der Gedanke sein, daß alle Menschen sterben müssen, worin ja wohl alle Philosophen übereinstimmen werden. Die ganze Stelle ist übrigens, auch mit den paar Trostworten der Königin unmittelbar vorher, in den meisten Einzelheiten wie in der Grundanschauung dem Briefe des Euphues an Ferardo über den Tod seiner Tochter Lucilla entlehnt. [1])

Auf die angebliche Bedeutung, die Bruno in England als Philosoph erlangt, soll auch die Erwähnung Wittenbergs im Hamlet zurückgeführt werden. Bruno hatte sich von Frankreich aus zuerst nach Marburg, dann nach Wittenberg gewandt, wo er von 1586 bis zum Frühling 1588 lehrte. (Im April ist er schon in Prag.) Sein Aufenthalt in Wittenberg ist eine ähnliche Ruhepause in seinem unstäten Leben wie der in London. Er ist des Lobes voll über die deutsche Universität, die er Elb-Athen nennt. [2]) Tschischwitz glaubt nun, daß die wiederholte Erwähnung Wittenbergs im Hamlet auf das geistige Band zurückzuführen sei, das durch Bruno zwischen der deutschen Universität und England geknüpft sei. Er findet eine Bestätigung dafür in dem Umstande, daß vom Jahre 1590 bis zum Juli 1592 nachweislich (Universitätsalbum) mehrere Schotten und Engländer in Wittenberg studiert haben. Der eine von ihnen ist

---

[1]) Euphues. Ausgabe von Landmann, S. 106 ff.

[2]) Oratio valedictoria Vitebergae habita 1588, und Widmungsschrift zu De Lampade Combinatoria Lulliana. Ad amplissimum Vitebergensis Academiae Senatum. Vitebergae 1587.

Fynes Morison, der später ein 'Itinerary or Ten Yeares Travels' veröffentlichte. Es sind Reisen durch Deutschland, Frankreich, Italien, die Türkei und Palästina. Da er nun seine zehnjährige Reise nach Drake (I, 479) am ersten Mai 1591 begann, so kann er das Buch darüber doch erst nach 1601 veröffentlicht haben. Tschischwitz legt Werth darauf, daß Shakespeare dieses Buch gekannt habe, jedenfalls aber konnte dieser daraus keine Anregung mehr für den Hamlet empfangen. Daß Bruno darin auch nur erwähnt wäre, davon weiß auch Tschischwitz nichts zu sagen. Die ganze Annahme, daß Bruno erst das geistige Band zwischen England und Wittenberg geknüpft, steht völlig in der Luft. Weder hat Bruno in England einen nachhaltigen Einfluß ausgeübt, noch war Wittenberg vor Bruno in England unbekannt. Tschischwitz scheint ganz zu vergessen, daß Luther in Wittenberg gelebt, und daß seit den Tagen, da Heinrich VIII. sein Pamphlet gegen Luther zur Vertheidigung der sieben Sakramente geschrieben, die Wellen der Reformation auch England erfaßt und tief aufgeregt hatten. Wir glauben, es werden im 16. Jahrhundert noch viel mehr Engländer und Schotten als die drei von Tschischwitz erwähnten in Wittenberg studiert haben, um an der Quelle des Protestantismus zu schöpfen. Es bedarf keines Beweises, daß Wittenberg nicht erst durch Bruno den Engländern in's Gedächtniß gerufen werden mußte; aber, wenn man ihn für nothwendig hält, Euphues giebt ihn uns auch hierfür. In dem Abschnitte: Euphues and his Ephoebus (der in Athen studiert!) werden die berühmtesten Stätten der Wissenschaft, und zwar neben den beiden englischen und dem fingierten Athen nur noch Padua, Paris und Wittenberg [1]) aufgeführt. — Wenn dann in diesem Zusammenhange von Tschischwitz und König darauf hingewiesen wird, daß Hamlet wiederholt auf Philosophie und Philosophen zu sprechen kommt, und auch hierin ein Beweis gefunden wird, daß Shakespeare sich mit der Philosophie, speziell mit Bruno, vertraut gemacht habe, so mag auch hier noch darauf hingewiesen werden, daß auch in der angeführten Stelle des Euphues, wie überhaupt fast auf jeder Seite des Buches von Philosophen und Philosophie die Rede ist, ohne daß man deshalb etwa Lyly zum Schüler Bruno's machen könnte.

Wir schließen hieran einige Punkte, von denen Tschischwitz behauptet, daß sie vor der Bruno-Hypothese fast unverständlich ge-

---

[1]) Euphues. Ausgabe von Landmann, S. 98. *I have read of many Universities, as of Padua in Italy, Paris in France, Wittenberge in Germanie, in England of Oxford and Cambridge.*

wesen, daß sie sich aber durch die Bekanntschaft Shakespeare's „mit der atomistischen Philosophie" Bruno's leicht erklären lassen. Wenn Hamlet (I, 4) ausruft: „Dies schwindelköpf'ge Zechen macht verrufen bei andern Völkern uns in Ost und West; man nennt uns Säufer, hängt an unsern Namen ein schmutzig Beiwort," so soll der Beleg dazu in der Bestia trionfante (Wagner, 297) sich finden, wo Bruno recht drastisch über das Trinken der Deutschen loszieht. Er schließt dort: *Videbitur porcus porcorum in gloriam Ciacchi* (des Ferkels)! Weshalb die Deutschen durch Bruno's Vermittlung auch noch für das Trinken des Königs in Helsingör verantwortlich gemacht werden sollen, ist mir unerfindlich. Man hat wohl das „schmutzige Beiwort" Hamlet's in '*porcus*' und '*ciacco*' wiederzufinden geglaubt; aber das konnte doch Shakespeare sicher allein finden, es lag ja so nahe! — Shakespeare's Bemerkung geht, abgesehen vom Dänenkönige, ohne Zweifel auf seine eigenen englischen Zeitgenossen, bei denen übermäßiges Trinken sehr verbreitet war. Thomas Nash ereifert sich im Pierce Pennilesse sehr dagegen: *From gluttonie in meates let me discend to superfluitie in drink, a sinne that, ever since we have mixt our selves with the Low Countries, is counted honorable;* und an andrer Stelle: *Men when they are idle and know not what to do, saith one, let us goe to the stilliard and drink Rhenish wine* etc.[1]) — Gascoigne findet sogar, daß die Engländer darin schlimmer seien als die Deutschen. *The Allmaynes with their smale Rhenish wine, are contented; but we must have March beer, double beer, dagger ale etc., yea wine itself is not sufficient, but sugar, lemons and spices, must be drowned thereinne!* — Heywood (in seinem Philocothonista, or, The Drunkard opened, dissected and anatomized) behauptet, daß die Engländer diese Unsitte, die '*wassel-bowles and elbowe-deep healthes*' von den Dänen haben, und Harrington erzählt in der drolligsten Weise, wie 1606 bei einem Besuche Christian's IV. von Dänemark, als nach Tisch die Ankunft der Königin von Saba vor ihren Majestäten unter Leitung des Lord Salisbury aufgeführt werden sollte, alle Welt, selbst die Tugenden Hope, Faith und Charity betrunken waren.[2]) Wir sehen, jene Aeuße-

---

[1]) Elze. S. 169, 171.

[2]) Drake. I, S. 124 u. 128 ff. Natürlich spiegelt sich auch die Neigung zur Trunksucht im Euphues ab. Er richtet aber in seiner den spanischen Marco Aurelio nachahmenden Weise seine Vorwürfe an einen Gentleman Student in Athens. (Euphues. Ausg. v. Landmann, S. 96). Auch Montaigne hat ein Kapitel (II, 2): *De l'Yvrognerie*, in dem die Deutschen als *la plus grossière nation* erscheinen und unter allen allein als diejenige, *qui tient en crédit ce vice brutal.*

rung Shakespeare's läßt sich auch ohne Bruno's Philosophie verstehen. Selbst der Rheinwein, den der König trinkt, und die Dänen finden sich in den obigen Stellen, wenn man solche für Shakespeare nöthig zu haben glaubt.

Auch wer mit dem satirischen Schuft gemeint sei, den Hamlet (II, 2) sagen läßt, „daß alte Männer graue Bärte haben, daß ihre Gesichter runzelicht sind; daß ihnen zäher Ambra und Harz aus den Augen trieft; daß sie einen überflüssigen Mangel an Witz und daneben sehr kraftlose Lenden haben", soll nun klar sein. Tschischwitz denkt an eine Stelle im Spaccio, wo es von Jupiter heißt, er ließe nur noch Leute in seine Rathsversammlung, die auf dem Kopfe Schnee und auf der Stirn Furchen haben. Wenn sich auch in diesen beiden Punkten, die übrigens für die Charakteristik des Alters sehr nahe liegen, eine Aehnlichkeit findet, so hat doch die ganze Situation wie die weitere Schilderung bei Bruno nichts mehr mit Hamlet's ironischen Ausfällen gemein. Die Anregung zu der Stelle hat wiederum nicht Bruno, sondern Euphues gegeben. Nicht nur der schon erwähnte *olde Gentleman* in Naples, auch Ferardo, wenn er seiner Tochter Vorwürfe macht, überall, wo alte Leute der Jugend Rathschläge geben, erscheinen sie *with hoarie haires* (*ambassadors of experience*) *and watrye eyes.* Die Situation ist im Euphues dieselbe wie im Hamlet. Auch Euphues behandelt mit beißender Ironie das Alter des *olde Gentleman,* dessen Jahre allen erdenklichen Schwächen ausgesetzt seien, der eifersüchtig sei auf die Lebensfrische der Jugend, und dessen Verstand dieselbe Nichtigkeit, Leerheit und Schwäche verrathe wie sein Körper. Er nennt die Alten: *olde huddles,* und spricht von ihrem *crabbed age*, ähnlich wie Hamlet sagt: *For you yourself, sir, should be old as I am, if, like a crab, you could go backward.* Schon die *watrye eyes* können einen Hinweis auf die „Triefaugen" Hamlet's enthalten; aber Euphues spricht auch noch von dem wie Wachs sich auflösenden und schmelzenden Gehirn des Alters, was dann bei Hamlet zum zähen Ambra und Harz, das aus dem Auge trieft, geworden sein mag. Und wie dann Hamlet eine indirekte Nutzanwendung auf Polonius macht, so schließt auch Euphues: *I mean not to apply it, but looke into your selfe and you shall certeinely finde it.*[2]) — Es ist zweifellos, der satirische Schuft ist nicht Bruno, sondern Euphues.

Die Warnung, die Hamlet dem Polonius zuruft, er solle seine

---

[2]) Euphues: Ausg. von Landmann, S. 16—21. ... *hoarie haires and watrye eyes*: S. 12, 17, 18, 20, 21, 74.

Tochter nicht in der Sonne gehen lassen, sie könne empfangen (II, 2), soll ebenfalls auf den bei Bruno erwähnten Satz, *sol et homo generant hominem*, zurückzuführen sein (Spaccio: Wagner, Op. II, 246). Bruno erwähnt den Satz als etwas Bekanntes, und Vatke[1]) hat nachgewiesen, daß er schon bei Aristoteles, Physik II, 2, sich findet (*ἄνθρωπος γὰρ ἄνθρωπον γεννᾷ καὶ ἥλιος*). Wir möchten noch darauf hinweisen, daß die Sonne als Ursache spontaner Zeugung bei der Geburt des Apis auch im Herodot[2]) vorkommt. Wir sind nicht der Ansicht, daß Shakespeare bei jener Stelle der Satz in der Formulierung, wie er bei Aristoteles und Bruno erscheint, vorgeschwebt habe. Er spricht vorher von der spontanen Zeugung unter dem Einfluß der Sonne und giebt diesem Gedanken dann plötzlich eine für Polonius verblüffende ironische Wendung, die jedenfalls aus dem Zusammenhange verständlich ist, auch wenn man nichts von jenem alten Satze in der Fassung Bruno's weiß. Die generatio aequivoca unter dem Einfluß der Sonne ist eine dem Mittelalter wie jener Zeit geläufige Vorstellung. Sie kommt z. B. auch im Paracelsus[3]) vor und liegt, wie Vatke nachgewiesen hat, den alchymistischen Theorien zu Grunde. Für die Verbreitung dieser Anschauung in Shakespeare's Zeit führt er Stellen aus Ben Jonson's Sejanus und The Alchemist an. Wir werden also auch betreffs dieser Stelle im Hamlet nicht auf Bruno zurückzugehen haben.

Auf Bruno's Auffassung, daß das Menschengeschlecht in seinen Individuen die Mannigfaltigkeit aller andern Wesen wiederspiegle[4]), soll ferner Hamlet's Aeußerung hinweisen, daß der Mensch *the paragon of animals*, das Musterbild aller lebendigen Wesen, sei. Der Ausdruck bedeutet nichts andres als „das vollkommenste der Wesen", „die Krone der Schöpfung", und damit ergiebt sich die Volksthümlichkeit des Gedankens. Er ist gerade so gemeint wie die Stelle Montaigne's (I, 345) . . . *cet advantage de la raison, de quoy nous faisons tant de feste, et pour le respect duquel nous nous tenons maistres et empereurs du reste des créatures.* Der Gedanke Bruno's hat einen tieferen und umfassenderen Sinn. Er gilt nicht nur vom Menschen. In den

---

[1]) Th. Vatke, in Herrig's Archiv. Bd. 52, S. 39.

[2]) Herodot III, 28. *Αἰγύπτιοι δὲ λέγουσι σέλας ἐπὶ τὴν βοῦν ἐκ τοῦ οὐρανοῦ κατίσχειν, καί μιν ἐκ τούτου τίκτειν τὸν Ἆπιν.* — Die beiden ersten Bücher Herodot's erschienen schon 1584 in englischer Uebersetzung.

[3]) Vergl. H. Ritter, Geschichte der Philosophie. Bd. 9, S. 534.

[4]) Aehnlich findet sich der Gedanke bei Paracelsus. Ritter. Bd. 9, S. 530 und 534.

Individuen jeder Gattung sind alle andern Gattungen angedeutet und vorgebildet. Im Menschen wiederholt es sich nur in vollkommenerer Weise: *Unde et in humana specie omnium animalium species perspicaciores ad oculus referuntur, quod non secus in aliis omnibus (licet latentius) speciebus esse existimandum.*[1])

Auch die harten Worte Hamlet's gegen Ophelia und seine leidenschaftlichen Ausfälle gegen die Frauen im allgemeinen, die in dem Worte gipfeln: *Frailty, thy name is woman!* (I, 2) sollen ihr Vorbild in Bruno haben. Bruno's Pedant Poliinnio ist ein großer Frauenhasser. Nachdem Filoteo Bruno's Auffassung von der Materie erörtert, kommt beim Beginn des folgenden Dialogs[2]) Poliinnio in einer burlesken, pedantischen Tirade auf den scholastischen Begriff der Materie zurück, aus der alles Böse stamme, und die er, die Lehre von der Erbsünde damit verbindend, mit dem Weibe identifiziert. Die Frau wird so der Inbegriff und die Quelle aller Sünde und alles Unheils. Es erscheint uns undenkbar, daß Shakespeare an diesem abstrusen, in der Ausführung durchaus possenhaft gehaltenen Gedanken die Zerrissenheit der Seele geschöpft haben sollte, die in seinen Worten an Ophelia und in dem auf seine Mutter bezogenen: „Schwachheit, dein Name ist Weib“ sich ausdrückt. Es nöthigt nichts zu dieser Annahme. Hamlet's Worte sind auch ohne die Scholastik Poliinnio's aus seiner Gemüthsstimmung verständlich, da seine Mutter seine heiligsten Empfindungen mit Füßen getreten, und auch Ophelia sich als eine kleine unbedeutende Seele erwiesen, die sich von ihrem Vater dazu brauchen läßt, Hamlet auszuhorchen. Einzelheiten hat übrigens Shakespeare auch hier dem Euphues entlehnt. Es finden sich Stellen in dem Buche Lyly's, die in ihrer Grundstimmung derjenigen Hamlet's, wie sie sich in den obigen Aeußerungen kund thut, entsprechen, nur daß hier, wie fast immer bei Lyly, gerade durch die Häufung und Künstelei der Ausdrücke die Stimmung weniger wahr erscheint als bei Hamlet. Euphues und Ferardo in ihren Vorwürfen gegen Lucilla[3]) (S. 71 ff., S. 74 ff.), Euphues in seinem Monologe (S. 72) und in seiner Cooling carde for Philautus and all fond Lovers (S. 78 ff.) drehen sich in immer neuen Variationen und den härtesten Ausdrücken um die Treulosigkeit, Falschheit, Unbeständigkeit und Schwachheit der Frauen. Der Gedanke Hamlet's, „kluge Männer wissen zu gut, was für Ungeheuer ihr aus ihnen macht“,

[1]) De Triplici Minimo. S. 72.

[2]) De la Causa, Anfang des 4. Dialogs. Wagner, Opere I, 265.

[3]) Euphues. Ausgabe von Landmann.

wird besonders in Euphues' Brief an Philautus variiert. Er schließt charakteristisch: *I bidde thee farewell and flye women!* Selbst die Spitzfindigkeit der euphuistischen Form klingt wieder in Hamlet's Worten: *If you be honest and fair, your honesty should admit no discourse to your beauty: for the power of beauty will sooner transform honesty from what it is to a bawd* etc., womit man die Worte Ferardo's an Lucilla vergleiche (S. 75): *For oftentimes your dead mother woulde saye that thou haddest more beautie then was convenient for one that shoulde bee honeste.* Dem Gedanken entsprechend ist auch Ferardo's: *Woulde thou wert lesse fayre!* (S. 75.)

Einen kurzen Abriß der „Atomenlehre Bruno's“ findet König in der Stelle aus Measure for Measure (III. 1. 19):

thou art not thyself,
For thou exist'st on many a thousand grains,
That issue out of dust.

Wenn in dieser Stelle sich wirklich eine atomistische Ueberzeugung ausspricht, was möglich ist, so ist es jedenfalls nicht der „Atomismus Bruno's“. Es ist eine völlige Verkennung der Anschauungen Bruno's, wenn man behauptet, seine Lehre führe konsequenter Weise darauf, daß der Mensch keine bestimmte Individualität, kein eignes Selbst besitze, sondern daß er nur ein zufälliges, auf Zeit beschränktes Konglomerat fremder Körperchen sei. Nach Bruno's Anschauung bildet die unsterbliche Seelenmonade, die den Körper organisiert und gestaltet, die ihn beherrscht wie *il nocchiero la nave,*[1]) die Individualität, das eigentliche Selbst des Menschen. — In einigen andern Stellen, die ebenfalls als Belege dafür angeführt werden, daß Shakespeare von Bruno's angeblich materialistischem Atomismus abhängig sei, handelt es sich entweder um gar keine philosophische Anschauung, sondern nur um eine poetische Ausdrucksweise, die ihre Gedanken in ein anschauliches Bild zu kleiden sucht, oder es handelt sich um einen Atomismus, der mit Bruno nichts zu schaffen hat. Eine poetische Ausdrucksweise sehen wir z. B. in Hamlet's Ausruf:

O schmölze doch dies allzu feste Fleisch,
Zerging' und löst' in einen Thau sich auf!

eine Ausdrucksweise, die auch im Euphues in ähnlichen Wendungen häufig genug ist.[2]) — Bei andern Stellen könnte man vielleicht an

[1]) Spaccio: Wagner, Opere. II, S. 112. Vergl. die Beilage.

[2]) Z. B. Euphues. Ausg. v. Landmann, S. 107. *Is it strange to see that melten which is fit to be melted?* (Ebenfalls vom Tode gesagt.)

eine materialistisch-atomistische Grundanschauung denken. So wenn Hamlet sagt, daß Menschen oft durch ein Uebermaß in ihres Blutes Mischung (*the overgrowth of some complexion*) von einem Fehler das Gepräge tragen, oder wenn er schreibt: „Der Deinige auf ewig, so lange diese Maschine sein ist.“ In ähnlicher Weise werden die Worte des Antonius über der Leiche des Brutus zu erklären sein: „Die Elemente waren in ihm so gemischt, daß die Natur selbst ihn als Muster eines Mannes bezeichnet hätte.“ Desgleichen, wenn Hamlet über Horatio's Charakter ausruft: „Gesegnet, weß Blut und Urtheil sich so gut vermischt!“[1]) Mögen diese Stellen immerhin materialistisch zu fassen sein: auf Bruno weisen sie jedenfalls nicht. Ein Beweis dafür, daß diese und ähnliche Stellen sich an Bruno anlehnen, wird im Einzelnen nicht versucht. Als Begründung dient die unrichtige Annahme des atomistisch-materialistischen Charakters der Philosophie Bruno's. Wir könnten uns demnach auch auf den Hinweis beschränken, daß die Philosophie desselben weit entfernt von jenem materialistischen Charakter ist (vergl. hierzu die Beilage); insofern aber jene Stellen auf eine materialistische Begründung gewisser Charaktereigenschaften hindeuten sollen, wollen wir noch auf einige Stellen aufmerksam machen, in denen Bruno auf's energischste jene Auffassung bekämpft. In der Cena de le ceneri[2]) erklärt er sich ausdrücklich gegen die Ansicht, daß die Seele und ihre Bethätigung nur die Wirkung einer zufälligen Anordnung und wieder löslichen Verbindung von Atomen sei, und im Spaccio[3]) nennt er diejenigen Thoren, die unter dem Namen von Philosophen die Seele — und demnach den Charakter — als das Resultat der Harmonie, Symmetrie und Beschaffenheit stofflicher Zusammensetzung hinstellen wollen, während gerade die Seele erst die innere Ursache, das organisierende Prinzip für alle stoffliche Anordnung wie für die harmonische Gestaltung des Körpers ist. In der Cena fügt er hinzu, daß gerade in dieser Lehre seine Philosophie mit der Religion auf einem Boden stehe, und daß die gegentheilige Auffassung die menschliche Verantwortlichkeit der göttlichen Gerechtigkeit gegenüber aufhebe. Diese antimaterialistische Stellungnahme Bruno's kommt nicht etwa bloß

---

[1]) Von den übrigen von König angeführten Stellen wird man kaum noch einige für eine materialistisch-atomistische Anschauungsweise in Anspruch nehmen können. Wo es der Fall ist, gilt von ihnen dasselbe wie von den obigen.

[2]) Cena de le ceneri: Wagner, Opere, I, S. 175.

[3]) Spaccio de la bestia trionfante: Wagner, II, 112. (Die ganze Seite dreht sich um diesen Gedanken.)

nebenher in einzelnen Wendungen zum Ausdruck; sondern sie steht im innigsten Zusammenhange mit allen seinen Grundanschauungen und geht mit Nothwendigkeit aus ihnen hervor.

Wir sind übrigens der Meinung, daß auch jenen Shakespeare'schen Stellen keine eigentliche atomistisch-materialistische Theorie zu Grunde liegt. Sie erklären sich aus der damals volksthümlichen medizinischen Auffassung, daß alle Eigenschaften des Temperaments auf Leibesbeschaffenheit, auf Mischung der Säfte beruhen, und daß gewisse Leidenschaften ihren Sitz in einzelnen Körpertheilen haben, wie z. B. in der Milz, der Galle, der Leber u. a. Das Wesen des Charakters braucht deshalb noch nicht materialistisch aufgefaßt zu sein. Auch im Euphues finden sich ähnliche volksthümliche Ansichten. Will man aber in jenen Stellen atomistischen Materialismus finden, so können sie nur auf epikureische Lehren zurückgeführt werden. Die epikureische Seelentheorie, wie sie sich in Lukrez' De natura rerum ausspricht,[1]) steht im vollen Einklange mit ihnen. Es würde hier zu weit führen, wenn wir die Beziehungen im Einzelnen nachweisen wollten. Wir wollen nicht die eine Hypothese durch eine andere ersetzen. Die Möglichkeit dafür, daß Shakespeare mit solchen epikureischen Lehren bekannt geworden, liegt sehr nahe. Wenn wir auch nicht annehmen können, daß Shakespeare diese Lehren aus Lukrez selbst geschöpft habe, so können sie ihm doch leicht durch seinen Verkehr mit Gelehrten und Aerzten zugänglich gewesen sein. Auch Lukrez war damals in gewissen Kreisen ein vielgelesener Schriftsteller.[2]) Schon die häufige Anführung desselben Seitens Montaigne's und Bruno's selbst würde dies beweisen. Gerade am Studium des Lukrez und der übrigen epikureischen literarischen Reste entwickelt sich die Theorie des modernen Atomismus, der bald darauf in Gassendi's die epikureische Naturlehre vertheidigenden Schriften seine Grundlage erhält.[3])

Es bleiben nun noch einige Worte zu sagen über die Shakespeare auszeichnende Eigenart, allen Dingen in seiner Beurtheilung dadurch gerecht zu werden, daß er sie von verschiedenen Seiten betrachtet, daß er im Guten das Böse, im Bösen das Gute zu erkennen sucht, und daß er wiederholt darauf hinweist, daß moralische und

[1]) De natura rerum. III, 162—308.

[2]) Ueber das Ansehen, dessen sich Lukrez in der Renaissance-Zeit und später erfreute, vergl. Munro, Lucretius. Bd. I. Introduction S. 20.

[3]) Gassendi, Exercitationes paradoxicae adversus Aristoteleos, 1624. De vita moribus et doctrina Epicuri, 1647. Syntagma philosophiae Epicuri, 1655.

intellektuelle Eigenschaften, wenn sie übertrieben werden, in ihr Gegentheil umschlagen. Der tiefere Beurtheiler menschlicher Verhältnisse, Handlungen und Charaktere wird sich ja immer auf diesen Standpunkt stellen. Wir würden es deshalb geradezu als einen Mangel empfinden, wenn Shakespeare nicht das feine Auge für die oft nahe bei einander liegenden bösen und guten Motive hätte, wenn er z. B. seine Charaktere nur in dem scharfen Gegensatze von Bösen und Guten darzustellen vermöchte. Trotzdem hat man ihn aber auch hierin von Bruno abhängig gedacht und sein tiefes Verständniß für die feinen Uebergänge in sittlichen Dingen auf Bruno's Lehre von dem Zusammenfallen der Gegensätze in der Natur wie in der sittlichen Welt, die er in De la causa[1]) (vergl. Beilage) des Längeren erörtert, zurückführen wollen. Diese Ansicht, daß alle Gegensätze aus einem einheitlichen Prinzip entspringen, und die damit zusammenhangende, daß alle Eigenschaften relativ, daß, absolut genommen, nichts unvollkommen oder ein Uebel, nur in Bezug auf den Menschen als ein solches erscheint, ist eine Lehre, die Bruno durchaus nicht eigenthümlich zukommt. Sie findet sich bei den alten Philosophen (bei den Sophisten besonders) wie bei den Zeitgenossen Bruno's und Shakespeare's. Bruno selbst hat sie dem Nicolaus Cusanus entnommen. Bei Montaigne hat sie in der Beurtheilung von Dingen und Menschen eine große Bedeutung, und mit Lyly's ganzem Denken ist, wenn auch äußerlich, der Grundsatz von der Koinzidenz der Gegensätze dermaßen verknüpft, daß selbst der Styl des Euphues in seiner hervorstechendsten Eigenart aus jener Verknüpfung hervorgegangen. Auch hierin ist also eine Anlehnung Shakespeare's an Bruno durchaus unwahrscheinlich. Zu der von Tschischwitz angeführten Stelle aus Hamlet, die auf Bruno hinweisen soll: „An sich ist kein Ding weder gut noch schlimm, das Denken macht es erst dazu", führen wir als Parallelstelle aus Montaigne an: *Si ce que nous appellons mal et tourment, n'est ny mal ny tourment de soy, ains seulement que nostre fantaisie luy donne cette qualité* ... und: *Les choses ne sont pas si douloureuses, ny difficiles d'elles mesmes: mais nostre foiblesse et lascheté les fait telles.*[2]) Im Euphues finden sich auf jeder Seite Belege für die Aus-

---

[1]) De la causa: Wagner, Opere, I, S. 288 ff.

[2]) Montaigne, Essais, I. Kap. 40, S. 337 u. 365. Das ganze Kapitel dreht sich um diesen Gegenstand. Es führt die Ueberschrift: *Que le goust des biens et des maux dépend en bonne partie de l'opinion que nous en avons.* — Vergleiche zu dieser ganzen Gedankenrichtung auch S. 78: *Comme en nature le contraire se vivifie par*

nutzung des Gedankens vom Zusammenfallen der Gegensätze. Fast zu allen in dieser Hinsicht von König angeführten Shakespeare'schen Stellen finden sich parallele Gedanken im Euphues; wir müssen es uns jedoch versagen, dies im Einzelnen auszuführen. Wir glauben, wir haben hinlänglich dargethan, daß keins der vorgebrachten Argumente, weder die philosophischen noch die nichtphilosophischen, uns irgendwie nöthigen können, eine Abhängigkeit Shakespeare's von Bruno anzunehmen. Wir müssen die Bruno-Hypothese als jeder positiven Begründung entbehrend ansehen. Wir geben nun noch eine kurze zusammenhängende Darstellung der Grundanschauungen Bruno's, um dadurch unsere Auffassung seiner Lehre, wie sie im Einzelnen früher hervorgetreten, im Zusammenhange zu begründen.

Beilage.

Die philosophischen Grundanschauungen Bruno's.

Wie Nicolaus Cusanus, dem Bruno vieles von seinen Lehren verdankt, geht er aus von den beiden Hauptprinzipien des Aristoteles, der Materie und der Form. Diese Scheidung hat ihm jedoch nur methodologischen Werth als ein Mittel, um an bekannten und der Schule geläufigen Kategorien seine eigene metaphysische Naturlehre zu entwickeln und schließlich Materie und Form sammt bewirkender und Zweckursache in der Einheit der Substanz, in der Gottheit, die die Substanz aller Substanzen, das Prinzip aller Prinzipien ist, zusammenzufassen.[1])

Bruno unterscheidet drei Arten von Vernunft: die göttliche Vernunft, welche Alles ist; die der Welt immanente Vernunft, welche Alles hervorbringt, die Vernunft der einzelnen Dinge, in welcher Alles hervorgebracht wird.[2]) Die göttliche Vernunft, Gott in seiner

---

son contraire, und S. 311: *Il n'y a rien de changé, mais nostre ame regarde la chose d'un autre oeil . . . car chaque chose a plusieurs biais et plusieurs lustres.*

[1]) Wir geben zunächst eine gedrängte Analyse seines grundlegenden Dialogs de la Causa, Principio et Uno, um daran seine sonstigen Lehren nach den wichtigsten übrigen italienischen und lateinischen Werken anzuschließen. Sofern es irgend möglich, bringen wir Bruno immer in seinen eigenen Worten zur Darstellung.

[2]) De la Causa: Wagner, Opere I, 236. *Son tre sorti d'intelletto: il divino, ch'è tutto; questo mundano, che fa tutto; gli altri particolari, che si fanno tutto.* — Wo wir im Texte Bruno wörtlich wiedergeben, lehnen wir uns häufig an Lasson's

transzendenten Seinsweise, kommt für die philosophische Welterklärung nicht in Betracht, obwohl Bruno darin nicht konsequent ist. In welcher Weise Gott zugleich transzendent und immanent sein kann, wird nicht erörtert. Jedenfalls soll die immanente Vernunft Vermittlerin zwischen dem außerweltlichen Gott und der Vielheit der Dinge sein, die in ihrer Gesammtheit das Universum, wie im Einzelnen ein Abbild Gottes sind. — Diese der Welt immanente, universelle Vernunft ist das oberste und hauptsächlichste Vermögen der Weltseele, welche wiederum die allgemeine Form des Weltalls ist.[1]) Sie, die immer sich selbst gleich, erfüllt das All und unterweist die Natur, ihre Gattungen hervorzubringen, sie ist der Beweger und Erreger des Universums.[2]) Bruno nennt sie den innern Künstler, weil sie die Materie von innen heraus gestaltet.[3]) Aus dem Innern der Wurzel oder des Samenkorns sendet sie die Sprosse hervor, aus der Sprosse treibt sie die Aeste, aus den Aesten die Zweige, aus dem Innern der Zweige die Knospen. Das zarte Gewebe der Blätter, der Blumen, der Früchte, alles wird innerlich angelegt, zubereitet und vollendet. Von innen ruft sie auch wieder die Säfte aus den Früchten und Blättern zu den Zweigen zurück, aus den Zweigen zu den Aesten, aus den Aesten zu dem Stamm, aus dem Stamme zur Wurzel. — Wie in der Pflanze, so im Thiere, so in Allem.[4]) Diese von innen wirkende Weltseele ist unendlich viel größer als ein menschlicher Künstler, da sie nicht an eine Art von Materie gebunden ist, sondern fortwährend Alles in Allem wirkt.[5])

Die der Welt immanente Vernunft — die Weltseele — ist sowohl die äußere wie die innere Ursache aller Naturdinge.[6]) Die äußere Ursache, sofern sie als hervorbringende nicht ein Theil der Zusammensetzung und der hervorgebrachten Dinge ist; die innere Ursache, weil

---

treffliche Uebersetzung dieses Dialogs an. Giordano Bruno, Von der Ursache, dem Prinzip und dem Einen, übersetzt von Adolf Lasson. Heidelberg 1882. (Kirchmann's Phil. Bibliothek.)

1) De la Causa: Wagner, Opere I, S. 235. *L'intelletto universale ch'è la prima e principal facultà de l'anima del mondo, la qual è forma universale di quello.*

2) A. a. O., S. 235.

3) A. a. O., S. 236.

4) A. a. O., S. 236.

5) A. a. O., S. 236. *Non è attaccato ad una sola parte de la materia, ma opra continuamente tutto in tutto.*

6) A. a. O., S. 237. *(L'intelletto mundano), il quale è vera causa efficiente non tanto estrinseca, come anco intrinseca di tutte cose naturali . . . .*

sie weder an noch außer der Materie schafft, sondern durchaus nur von innen thätig ist. — In der immanenten Vernunft liegt aber auch die formale, die Zweckursache aller Dinge. Denn jene Vernunft, welche das Vermögen hat, alle Gattungen hervorzubringen und in so herrlichen Gestalten das Vermögen der Materie im Wirklichen darzustellen, muß nothwendig alle jene Dinge nach einem gewissen formalen Grunde schon vorher in sich tragen.[1]) Die Weltseele ist also zugleich inneres Formprinzip und bewirkende Ursache. Sofern sie belebt und gestaltet, ist sie der inwendige, formale Theil der Welt, Formprinzip; sofern sie leitet und regiert, verhält sie sich zu ihr als bewirkende Ursache.[2])

Da es keine Form giebt, die nicht von der Weltseele hervorgebracht ist, so ist nicht nur die Form des Universums, sondern auch die Formen aller Dinge in der Welt seelenhaft, und demnach sind alle Dinge beseelt.[3]) Die göttliche Vortrefflichkeit und Herrlichkeit dieses gewaltigen Organismus, dieses Abbildes der Gottheit, beeinträchtigen diejenigen, welche nicht einsehen, daß die Welt mit ihren Gliedern beseelt ist; als ob Gott sein Abbild beneidete, der Baumeister sein herrliches Werk nicht liebte, der doch nach Plato's Ausdruck an seinem Werke Wohlgefallen hat wegen der Aehnlichkeit desselben mit sich selbst.[4]) Freilich ist der Tisch als Tisch, das Kleid als Kleid, das Leder als Leder nicht beseelt; aber als zusammengesetzte Naturdinge haben sie in sich Materie und Form. Kein Ding ist so klein und winzig, es hat in sich einen Theil von geistiger Substanz, welche, wenn sie das Substrat dazu angethan findet, danach strebt, eine Pflanze oder ein Thier mit lebendig organisiertem Leibe zu werden. Geist findet sich in allen Dingen, und es giebt auch nicht das kleinste Körperchen, welches nicht einen solchen Theil davon enthielte, daß es sich beleben könnte.[5]) Wenn so auch nicht alle Dinge lebendige Wesen sind, so sind sie doch alle beseelt. Sind sie nicht der Wirklichkeit nach für Beseeltheit und Leben empfänglich, so sind

---

[1]) De la Causa: Wagner, Opere I, S. 237.

[2]) A. a. O., S. 238.

[3]) A. a. O., S. 239. *Teof: Non è forma alcuna, che non sia prodotta da l'anima. — Dicson: Volete forse, che non solo la forma de l'universo, ma tutte quante le forme di cose naturali siano anima? — Teof: Si. — Dicson: Sono dunque tutte le cose animate? — Teof: Si. —*

[4]) A. a. O., S. 239. (Der erwähnte Ausdruck findet sich bei Plato, Timaeus p. 37 C.)

[5]) A. a. O., S. 241. *Per che spirto si trova in tutte le cose, e non è minimo corpusculo, che non contegna cotal porzione in sè, che non inanimi.*

sie es doch dem Prinzip und der Substanz nach.[1]) Verstand, Geist, Seele und Leben durchdringt Alles, bewegt die ganze Materie, erfüllt ihren Schoß und unterwirft sich dieselbe. Denn die geistige Substanz kann nicht von der materiellen überwunden werden; diese wird vielmehr von jener beherrscht.[2]) In diesem Zusammenhange eignet sich Bruno die Vergilischen Verse an:

Principio coelum ac terras camposque liquentes,
Lucentemque globum lunae, Titaniaque astra,
Spiritus intus alit totamque infusa per artus
Mens agitat molem, totoque se corpore miscet.

Da die Weltseele also das konstituierende Formalprinzip des Universums und aller Naturdinge ist, so ist der Geist, die Seele, offenbar die wahre Wirklichkeit und die wahre Form aller Dinge. Sie ist überall die ordnende Macht für die Materie; sie herrscht in dem Zusammengesetzten; sie bewirkt die Zusammensetzung und den Zusammenhalt der Theile.[3]) Die Seele ist überall eine und dieselbe,[4]) in jedem Theile allgegenwärtig, überall — in geistiger Weise — ganz.[5]) Sie ist von ewiger Dauer; der geistigen Substanz kommt nicht weniger dauerndes Sein zu als der materiellen; dem Wandel und dem Untergange sind allein die von jener hervorgebrachten äußeren Naturformen unterworfen, die nicht Dinge, sondern an den Dingen, nicht Substanzen, sondern an den Substanzen Accidenzien und Bestimmungen sind.[6])

In einer zweiten Untersuchungsreihe geht dann Bruno vom Begriff der Materie aus. Er sei lange Zeit, so führt er aus, Anhänger des Demokrit und der Epikureer gewesen, welche behaupten, was nicht Körper sei, sei nichts, und die die Materie als den einzigen Grund aller Dinge annehmen. Bei reiflicherem Nachdenken habe er sich aber genöthigt gesehen, zwei Arten von Substanzen anzuerkennen: die Form (die oben behandelte Weltseele) und die Materie.[7]) Ebenso wie ein höchstes substanzielles Wirkendes angenommen werden muß, aus welchem aller Dinge wirkendes Vermögen fließt (*un' atto sustanzialissimo, nel quale è la potenza attiva di tutto*), so muß auch ein

[1]) De la Causa: Wagner, Opere I, S. 241.
[2]) A. a. O., S. 241, 242.
[3]) A. a. O., S. 242.
[4]) A. a. O., S. 242.
[5]) A. a. O., S. 246. *Sono tutti (l'anima del mondo e la divinità) per tutto spiritualmente.*
[6]) A. a. O., S. 242.
[7]) A. a. O., S. 251. Vergl. hierzu auch S. 257 ff. und Lasson, Anm. 40 u. 52.

höchstes Vermögen, ein Substrat, in welchem aller Dinge leidendes Vermögen enthalten ist, angenommen werden. Das Vermögen des einen ist, zu wirken, zu bestimmen; das Vermögen des andern, gewirkt zu werden, sich bestimmen zu lassen.[1]) — Es giebt also eine Art von Substrat, an welchem, mit welchem und in welchem die Natur ihre Wirksamkeit, ihre Arbeiten vollzieht, und welches durch diese in so viele Formen gebracht wird, als sich in der großen Verschiedenheit der Arten den Blicken des Betrachters darbieten. An sich und ihrer Natur nach ist die Materie formlos und unterschiedslos; aber durch die Thätigkeit des wirkenden Agens (Form, Weltseele) kann sie alle Formen annehmen. Aller Unterschied der Formen und aller Gegensatz stammt aus dem formalen Prinzip.[2]) Die Materie bleibt immer eine und dieselbe, wie auch die Formen sich in's Unendliche vermannigfaltigen und folgen. Was erst Samen war, wird Gras, hierauf Aehre, alsdann Brot, Nahrungssaft, Blut, thierischer Samen, ein Embryo, ein Mensch, ein Leichnam; dann wieder Erde, Stein oder etwas andres u. s. f. Es muß also immer eins und dasselbe sein, was an sich nicht Stein, Erde, Leichnam, Mensch u. s. w. ist, was aber alle diese Daseinsformen annehmen kann.[3]) Dieses Substrat der Natur kann demnach kein Körper sein noch bestimmte Eigenschaften haben; es kann folglich auch nicht körperlich und sinnlich dargethan werden. Es ist nur durch den Verstand zu erschließen.[4]) Da wir nun aber alle natürlichen Formen aus der Materie hervorgehen und in dieselbe zurückkehren sehen, so scheint wirklich nichts beständig, fest und ewig und des Namens eines Prinzips würdig zu sein als die Materie. Darum sind einige zu der Ansicht gekommen, daß die Formen nur Accidenzien und Bestimmungen an der Materie seien, und daß dieser allein Realität und wirkendes Vermögen zukomme.[5]) In diesen Irrthum muß man verfallen, wenn man keine andre Form als die zufällige — der wechselnden Naturformen — kennt[6]) und nicht die substanzielle Form, das formale Prinzip, die Weltseele, die alle Dinge bildet und gestaltet, die die Pythagoreer Quelle der Formen nennen.[7])

---

[1]) De la Causa: Wagner, Opere I, S. 251.
[2]) A. a. O., S. 252.
[3]) A. a. O., S. 253.
[4]) A. a. O., S. 254.
[5]) A. a. O., S. 257.
[6]) A. a. O., S. 257.
[7]) A. a. O., S. 256.

Bruno wendet sich sodann im vierten Dialoge zur Erörterung des Wesens und der Realität der Materie. Wie man das Wesen des formalen Prinzips verkennt, wenn man dasselbe nur in den wechselnden Naturformen findet, so verkennt man das Wesen der Materie, wenn man sie bloß im Sinne des Substrats der Naturdinge faßt. Die Materie ist etwas der intelligiblen und sinnlichen Welt Gemeinsames, wie sie Pythagoreer, Platoniker und Stoiker fassen.[1]) Bruno will ihr jedoch noch eine höhere Wesenheit als jene Philosophen geben; er faßt sie als absolute Potenz, als absolute Möglichkeit. Aktive und passive Möglichkeit sind in ihr auf's engste verbunden und setzen einander voraus. Wenn von jeher ein Vermögen zu wirken, hervorzubringen, zu erschaffen da war, so mußte auch von jeher ein Vermögen bewirkt, hervorgebracht und erschaffen zu werden da sein. Das eine Vermögen impliziert das andre; es setzt, selbst als seiend gesetzt, nothwendig das andre mit. So kann der Begriff der Materie als eines passiven Vermögens, das sich durchaus als eins und dasselbe mit dem aktiven Vermögen erweist, ohne Bedenken dem höchsten übernatürlichen Prinzip zugeschrieben werden, ja es ist dies Prinzip selbst. Alle Philosophen und Theologen müssen dem zustimmen. — Die absolute Möglichkeit des Daseins der Dinge kann ihrem wirklichen Dasein nicht vorhergehen und ebenso wenig nach demselben übrig bleiben. Das erste und vollkommenste Prinzip faßt daher alles Dasein in sich, kann Alles sein und ist Alles; in ihm sind also Wirklichkeit und Vermögen eins und dasselbe.[2])

Das erste, absolute Prinzip ist Erhabenheit und Größe, Güte und Schönheit. Es ist nur ein Einziges, was auf absolute Weise Alles ist und Alles sein kann.[3]) So enthält ein Untheilbares das Theilbare, nicht vermöge eines natürlichen, sondern eines übernatürlichen Vermögens. Das absolute Vermögen ist das, was jedes Ding ist und was jedes Ding sein kann, aller Vermögen Vermögen, aller Wirklichkeiten Wirklichkeit, aller Leben Leben, aller Seelen Seele. (Auf dieses ihm mit Gott identische absolute Vermögen bezieht dann Bruno einige auf Gott bezogene biblische Stellen, wie: „Der, welcher ist, schickt mich; der, welcher ist, spricht also.“ 2 Mos. 3, 14.)[4]) Das Universum ist wohl ein erhabenes Ebenbild und Abbild, aber bleibt doch immer

---

[1]) De la Causa: Wagner, Opere I, S. 264 u. 261.
[2]) A. a. O., S. 261.
[3]) A. a. O., S. 262.
[4]) A. a. O., S. 263.

nur ein Schatten der Urwirklichkeit und des Urvermögens;[1]) denn es ist Alles. was es sein kann, auf eine mannigfaltige, zerstreute, unterschiedene Weise, während das Urprinzip eins und dasselbe und Alles in Allem als das schlechthin Einfache ohne Unterschied und Bestimmtheit ist.[2])

Dasselbe materielle Prinzip liegt der sinnlichen wie der übersinnlichen Welt, den körperlichen wie den unkörperlichen Dingen zu Grunde. Ein Unterschied findet nur in Bezug auf die Form statt.[3]) Wie alles Sinnliche ein Substrat der Sinnlichkeit voraussetzt, so setzt alles Intelligible ein Substrat des Intelligiblen voraus. Beide Substrate aber erfordern nothwendig wieder einen Grund, der ihnen gemein sei; denn jede Wesenheit gründet sich auf irgend ein Sein, ausgenommen jene absolute Wesenheit, welche mit ihrem Sein identisch ist. Und wenn die Materie der sinnlichen Dinge selber kein Körper ist und ihrer Natur nach dem körperlichen Sein vorangeht, dann kann man auch nicht annehmen, daß sie sich von der Substanz der intelligiblen Dinge unterscheide.[4]) Auch Plotin sagt im Buche von der Materie, wenn sich in der intelligiblen Welt eine Menge und Mannigfaltigkeit von Gattungen befinde, so müsse neben dem, was ihre Eigenheiten und Verschiedenheiten bestimme, noch etwas sein, was sie alle mit einander gemein haben. Dieses Gemeinsame vertrete die Stelle der Materie, das Eigenthümliche und Unterscheidende die Stelle der Form.[5]) Die Materie ist also ein Einiges und kommt mit ebenso gutem Grunde den unkörperlichen wie den körperlichen Substanzen zu, da beide auf dieselbe Weise, nämlich vermöge der absoluten Potenz, ihr Sein haben.[6]) Das an sich eine (übersinnliche) materielle Prinzip wird zum konstitutiven Grunde der körperlichen Natur, zum Substrat für Veränderungen jeglicher Art in der sinnlichen Welt erst dadurch, daß es durch das Formprinzip zu körperlicher Existenzform mit Eigenschaften der Ausdehnung und der Quantität kontrahiert wird.[7])

Die den körperlichen wie unkörperlichen Dingen zu Grunde liegende Materie, obwohl an sich einfach und untheilbar, kann jene Mannigfaltigkeit der Gattungen und Dinge aus sich erzeugen, weil

---

1) Causa S. 261.
2) A. a. O., S. 262.
3) A. a. O., S. 269.
4) A. a. O., S. 269.
5) A. a. O., S. 270.
6) A. a. O., S. 271.
7) A. a. O., S. 272.

sie die Mannigfaltigkeit der Formen in sich schließt. Um in Wirklichkeit Alles zu sein, was sie sein kann, hat sie alle Maße, alle Arten von Gestalten und räumlichen Richtungen in unentwickelter Weise in sich. Weil sie aber alle hat, hat sie keine von allen; denn weil sie Alles ist und sein kann, kann sie nichts im Besondern sein.[1]) Hätte sie bestimmte räumliche Richtungen, bestimmtes Dasein, bestimmte Gestalt, bestimmten Unterschied, so würde sie nicht absolut, nicht Alles sein. Sie unterscheidet sich somit dem absoluten Vermögen und der absoluten Wirklichkeit nach nicht von der Form. Denn auch die Form, welche alle Qualitäten umfaßt, ist keine einzige von ihnen,[2]) und wenn die Form ihrem fundamentalen und spezifischen Sein nach von einfacher und unveränderlicher Wesenheit ist, so wird sie in der beständigen Anlage der Materie (wie sie oben gefaßt als göttliche, absolute Potenz) sein müssen.[3]) Die Materie nimmt also jene Unendlichkeit von Formen, welche sie hervorbringt, nicht von einem andern und gleichsam nur äußerlich an; sondern sie bringt dieselben, kraft des mit ihr identischen Formalprinzips, auf dem Wege der Scheidung, der Geburt, der Emanation aus sich selbst hervor.[4]) In diesem Sinne muß man sie, die entfaltet, was sie unentfaltet enthält, ein Göttliches, die gütigste Mutter, die Gebärerin aller Dinge, ja der Substanz nach die ganze Natur selber nennen.[5]) — Wenn wir uns so auch nicht zur Vorstellung des höchsten und besten Wesens erheben können — das der philosophischen Betrachtung nicht zugänglich ist —, so können wir doch verstehen, wie die Weltseele die Wirklichkeit und das Vermögen von Allem und Alles in Allem ist. Trotz der unzähligen Individuen ist zuletzt doch Alles eins, und das Erkennen dieser Einheit bildet Ziel und Grenze aller Philosophie und aller Naturbetrachtung.[6])

Zur Betrachtung dieser Alleinheit wendet sich Bruno sodann im fünften Dialoge. Das Universum ist also ein Einiges, Unendliches, Unbewegliches. Eins und dasselbe sind die absolute Möglichkeit und Wirklichkeit, die Form oder Seele, Materie oder Körper, die bewirkende und die Zweckursache, das Wesen aller Dinge; eins und dasselbe ist das Größte und Beste, zu dessen Wesen es gehört, nicht

---

[1]) Causa S. 272 u. 273.
[2]) De la Causa: Wagner, Opere I, S. 273.
[3]) A. a. O., S. 278.
[4]) A. a. O., S. 274 u. 276.
[5]) A. a. O., S. 276.
[6]) A. a. O., S. 275.

gefaßt werden zu können, und das deshalb unendlich und unbeschränkt und folglich unbeweglich ist.[1]) Indem es in seinem Sein alle Gegensätze in Eintracht und Harmonie umfaßt, hat es weder ein unterschiedenes Sein, noch verschiedene Theile. Es ist Materie und dennoch keine Materie, da es keine Gestalt noch Grenze hat; es ist Form und dennoch keine Form, da es nichts Fremdes formt und gestaltet; es ist Seele und dennoch keine Seele; denn es ist alles ununterschieden, und deshalb ist es eins: das All ist eins, eins und dasselbe.[2]) In diesem Alleinen verschwindet jeder Unterschied des Maßes von Raum, Zeit und Zahl: Länge, Breite und Tiefe sind dasselbe; ein Theil des Unendlichen ist wiederum unendlich; die Stunde ist gleich dem Jahre, der Moment gleich dem Jahrhundert; das Größte ist nicht verschieden vom Kleinsten, die Kugel nicht vom Punkte, der Mittelpunkt nicht von der Peripherie.[3]) Das All ist unausmeßbar und untheilbar, unendlich und ewig. Es ist ein göttliches und unsterbliches Wesen.[4]) So ist das Beste, Größte, Unbegreifliche Alles, überall und in Allem, und da es so alles Sein in sich faßt, so bewirkt es auch, daß Jegliches in Jeglichem ist.[5])

Die einzelnen vom Alleinen umschlossenen Dinge suchen in ihrer unaufhörlichen Veränderung, im Entstehen und Vergehen, kein neues Sein, sondern nur eine andere Art des Daseins. Von diesen hat zwar jedes auch das ganze Sein, aber nicht alle Arten des Seins und nicht auf jegliche Weise. Alles, was an ihnen die Vielheit ausmacht, Zahl, Form, Beschaffenheit, Gestalt und Farbe, ist bloßes Accidenz, bloße Bestimmtheit; das Wesen, die Substanz wird dadurch nicht zu mehr als einem, sondern nur zu einem vielgestaltigen und vielförmigen Wesen.[6]) So sind alle Dinge im All und das All in allen Dingen, wir in ihm, es in uns; alles mündet so in eine vollkommene Einheit, in jenes eine, göttliche, unsterbliche Wesen, in dem Weisheit, Wahrheit und Einheit eins und dasselbe sind, das das Ubique, die Allgegenwart selber ist.[7]) — Jedes Ding, das wir im All finden, die

[1]) Causa S. 280. Vergl. hiezu: De Immenso et Innumerabilibus, S. 189 (wo seine Alleinheitslehre in kurzen Sätzen dargestellt ist) V. ***Consequenter in eodem (in Deo) idem est esse, posse, agere, velle, essentia, potentia, actio, voluntas et quidquid de eo vere dici potest, quia ipse ipsa est veritas.***

[2]) De la Causa: Wagner, Opere I, S. 280.

[3]) A. a. O., S. 280 ff.

[4]) A. a. O., S. 283.

[5]) A. a. O., S. 282.

[6]) A. a. O., S. 282.

[7]) A. a. O., S. 283.

kleinsten Körperchen wie die größten Welten umfassen in ihrer Art die ganze Weltseele.[1]) Wie die menschliche Seele untheilbar und nur ein Wesen, dennoch in jedem Theil ihres Leibes ganz gegenwärtig ist, indem sie zugleich das Ganze desselben zusammenhält, trägt und bewegt, so ist auch das Wesen des Weltalls, die Weltseele, im Unendlichen eins und nicht weniger in jedem der einzelnen Dinge gegenwärtig, die von uns als Theile desselben angesehen werden.[2]) Diese selbst sind nichts andres als eine vielgestaltige Erscheinung einer und derselben Substanz, eine schwankende, bewegliche und vergängliche Erscheinung eines unbeweglichen, verharrenden und ewigen Wesens, das Leben und Seele, Wahres und Gutes ist.[3])

In dieser Lehre von der Alleinheit liegt dann auch nach Bruno der tiefste Grund für die schon von den Alten wie von Nicolaus Cusanus behauptete Koinzidenz des Entgegengesetzten. Die Natur muß alle Widersprüche enthalten, aber sie zugleich in Einheit und Wahrheit auflösen. Die Mathematik bietet vielerlei Hindeutungen darauf (Punkt und kleinster Kreis, der kleinste Bogen und die kleinste Sehne, die gerade Linie und der unendliche Kreis); aber wir finden sie auch sonst überall im Leben und in der Natur. Die niedrigsten Grade von Wärme und Kälte verlieren sich in eins und beweisen die Identität ihres Prinzips. Vergehen und Entstehen sind eins: Untergang ist nichts anderes als Entstehen, Entstehen nichts anderes als Untergang. Die Liebe zum Einen ist der Haß gegen das Andere; der Wurzel nach sind also Liebe und Haß, Freundschaft und Streit eins und dasselbe.[4]) Um in die tiefsten Erscheinungen der Natur einzudringen, darf man nicht müde werden den entgegengesetzten und widerstreitenden äußersten Enden der Dinge, dem Maximum und Minimum, nachzuforschen. Es ist eine tiefe Magie, den Punkt der Vereinigung zu finden und es zu verstehen, daraus das Entgegengesetzte hervorzulocken, im Einzelnen wie im All.[5]) Das höchste Gut, der höchste Gegenstand des Begehrens, die höchste Vollkommenheit besteht in der Einheit, welche alle Gegensätze, alle Dinge in sich schließt.[6])

---

[1]) Causa S. 283.

[2]) A. a. O., S. 284.

[3]) A. a. O., S. 284 und 285.

[4]) A. a. O., S. 288 ff. und 291.

[5]) A. a. O., S. 291.

[6]) A. a. O., S. 292.

Wir geben nun noch einen kurzen Ueberblick über die Grundzüge des Weltbildes, die Bruno auf Grund der dargelegten ontologischen Untersuchungen in Anlehnung an das kopernikanische System entwirft. Es kommen hierfür besonders in Betracht sein italienischer Dialog: De l'Infinito, Universo e Mondi, und das in Frankfurt gedruckte, mit Prosa-Scholien durchsetzte lateinische Gedicht: De Immenso et Innumerabilibus seu de Universo et Mundis. Für seine Monadologie außerdem das ebenfalls in Frankfurt veröffentlichte: De Triplici Minimo et Mensura.[1])

Wie Gottes Vermögen unendlich ist, so muß auch das Weltall, sein vollkommenes Ebenbild, unendlich sein.[2]) Als Gott steht er über der Welt; aber er durchdringt zugleich als Weltseele das All und und ist Seele und Leben spendendes Prinzip in allen Dingen. Die Natur, die nichts ist als das vom göttlichen Geiste belebte und bewegte All — Gott-Natur —, ist der Vollzieher der göttlichen Gedanken und Befehle; die Unendlichkeit der Welten, Gattungen und Formen im All ist die Entfaltung der göttlichen Vernunft in ihrem immanenten Sein.[3]) Es würde dem göttlichen Vermögen und der göttlichen Güte schlecht anstehen, wenn wir sie müßig und neidisch denken müßten, wenn sie nur eine endliche Welt und eine endliche Zahl von Individuen hervorbrächte, während sie eine Unendlichkeit von Welten und Individuen hervorbringen könnte.[3]) Die absolute göttliche Vollkommenheit muß sich in körperlicher Weise in unzähligen Abstufungen der Vollkommenheit entfalten.[4]) Es giebt demnach im unendlichen Weltall eine unendliche Menge von Welten, und alle diese Welten, die unzähligen Sonnen und um sie kreisenden Planeten, darunter unsere Erde, sie alle sind beseelt, sind Lebewesen wie das Weltall selbst.[5]) Von dem Urgrunde alles Seins und Lebens geht, durch die Weltseele vermittelt, all dies Leben aus. Von Gott, dem Urbeweger, erhalten sie auch die Kraft, die von innen heraus, nicht von außen her wirkend, sie in ihren ewigen Bahnen vorwärts treibt.

---

[1]) Des Raumes wegen können wir nur einige wenige Stellen im Wortlaute anführen.

[2]) De l'Infinito: Wagner, Opere II, S. 25, 28. — De Immenso, S. 253. . . . *Deus naturaque universalis, cujus perfecta imago et simulacrum nullum esse potest nisi infinitum.* — De Immenso, S. 648.

[3]) De l'Infinito: Wagner, Opere II, S. 24.

[4]) De l'Infinito: Wagner, Opere II, S. 22.

[5]) De Immenso et Innumerabilibus, S. 495 (auch die Ueberschrift), 384, 450. — Acrotismus (Jordani Bruni Scripta, ed. Gfrörer, Bd. II), S. 29. — De l'Infinito: Wagner, Opere II, S. 48, 49, 61, 22.

Ein mechanisches Wirken der Massen, das die Bahnen der Weltkörper regelte, kennt Bruno nicht. Wie alles Leben, so ist auch alle Bewegung eine Bethätigung der im All wirkenden Weltseele. Gott ist das Urprinzip aller Bewegung und Kraft; durch die Weltseele wird sie, immer mehr differenziert, allem Lebendigen vom Weltkörper bis zum kleinsten Lebens- und Bewegungszentrum mitgetheilt, ja auch im kleinsten Körper ist die Bewegung nichts andres als die äußere Erscheinung der Beseeltheit.[1])

Wie die großen Lebewesen, die Gestirne, Leben und Bewegung aus der sie durchdringenden Weltseele schöpfen, so entfaltet sich auch Leben, Bewegung und Entwicklung in den Organismen wie in den unorganischen Stoffen unserer Erde kraft des göttlichen Lebensgeistes, der sie alle durchdringt, organisiert und zu höheren Stufen der Entwicklung führt. Auch hier kennt Bruno kein mechanisches Geschehen, keine bloßen chemischen Vorgänge wie die moderne Naturwissenschaft oder der Materialismus. Alle mechanischen und chemischen Vorgänge in der organischen und unorganischen Welt sind ihm nichts als die in's Unendliche entfaltete vernünftige und zweckvolle Bethätigung der Weltseele oder der göttlichen Vernunft, die in jener wirkt. Gott ist überall im Unendlichen und Endlichen, er ist die Substanz aller Substanzen, in allen Dingen gegenwärtig; er ist nicht über und außer ihnen, sondern uns und den Dingen innerlicher als wir uns oder die Dinge sich selbst.[2]) Die göttliche Vernunft ist die Quelle aller Formen, aller Vielheit, sie bringt alle Dinge hervor, ja sie ist im Kleinsten, selbst dem äußern Auge Verschwindenden und Unvollkommensten vorhanden. Kraft der göttlichen Intelligenz, die in ihnen lebt, vermögen sie wahrzunehmen, zu empfinden und — freilich in vielerlei Graden und Abstufungen — zu erkennen.[3]) Wie Alles durch die göttliche Monas zur Alleinheit zusammengefaßt wird, so sind auch alle Dinge allein durch sie und durch sie alles das, was sie sind.[4]) — Die Lebenserscheinungen, die

---

[1]) De l'Infinito: Wagner, Opere II, S. 28, 49, 91, 92, 94. — De Immenso et Innumerabilibus, S. 284, 427 (*Sicut anima per se est principium vitae animalis, ita est per se principium motus*) S. 429. (*Sic ergo astra ab anima tamquam motionis omnis fonte aguntur etc.*)

[2]) De l'Infinito: Wagner, Opere II, S. 29. — De Immenso, S. 649. — De Triplici Minimo, S. 17, 7, 10.

[3]) Spaccio, W. II, S. 156. — Summa Terminorum (Gfrörer, II), S. 499 (*In omnibus vel minimis vel ad oculum externum mutilis et imperfectissimis cognitionem esse.*) — Summa, Gfrörer, II, S. 496.

[4]) De Triplici Minimo, S. 17.

Lebenskraft in den Organismen sind nicht das Resultat der Zusammensetzung der Stoffe, sondern Bethätigung der in derselben wirkenden Seele. Sie beherrscht die Stoffe, sie formt und organisiert sie zu lebendigen Wesen.[1]) Das Wachsthum, die Fortpflanzung, das Absterben der Organismen entwickelt sich unter der gestaltenden Kraft der Seele. Sie ist die Zentralmonade, die alle jene Stoffatome — die wiederum nicht seelenlos sind — an sich heranzieht und ordnet, sie ihrem Dienste unterwirft und alle zur Eintracht und Uebereinstimmung der Theile bringt.[2]) Mag auch ein beständiger Stoffwechsel in unserm Leibe und allen Organismen stattfinden, mag der Körper sich beständig wandeln und erneuern, all dieser Wechsel geschieht unter der Herrschaft und organisierenden Wirksamkeit der Seele und der ihr innewohnenden Intelligenz. Alles in diesen Vorgängen ist das Werk vernünftigen Waltens, nichts ist dem Zufall überlassen. Die Seele gestaltet den Samen, indem sie immer neue Atome in seinen Bereich zieht, zum Embryo um, sie bewirkt Wachsthum und fernere Ausbildung, indem sie neue Stofftheile in den schon vorhandenen Organismus einführt. Sie gestaltet die Glieder, bildet Muskeln, Sehnen und Knochen, sie höhlt Arterien und Venen aus, zieht die Nervenstränge und läßt sie sich verzweigen, macht Herz und Lunge zum Träger des körperlichen Lebens und ordnet alle Glieder und Theile zu einem organischen Ganzen.[3]) — Der Unterschied zwischen Menschen, Thieren und Pflanzen und wiederum zwischen organischen und unorganischen Wesen ist nur ein relativer. Auch die Vorgänge der unorganischen Welt, wenn sie auch nicht in unserm Sinne Leben heißen können, sind nur Erscheinungsformen des in ihnen waltenden göttlichen Geistes; beseelt sind auch sie. Die göttliche Vollkommenheit entfaltet ihren Reichthum in einer unendlichen Stufenfolge von beseelten Wesen, die in ununterbrochener Kontinuität sich entwickelt.[4])

Lasson hat zuerst darauf hingedeutet, daß Bruno's Ansicht von der Vervollkommnungsfähigkeit und der einheitlichen Entwicklungsreihe aller organischen Wesen an Darwin erinnere.[5]) Brunnhofer hat die

---

[1]) De l'Infinito: Wagner II, S. 76. — De Immenso, S. 427. — De Triplici Minimo, S. 13.

[2]) Spaccio: Wagner II, S. 112.

[3]) De l'Infinito: Wagner II, S. 40. — Summa Terminorum: Gfrörer II, S. 499. — Sigillus Sigillorum: Gfrörer II, S. 585. — Acrotismus: Gfrörer II, S. 49. — De Triplici Minimo, S. 13. — Spaccio: Wagner II, S. 112.

[4]) De la Causa: Wagner, Opere I, S. 241. — De l'Infinito: Wagner, Opere II, S. 22.

[5]) Lasson, Uebersetzung von De la Causa, Anm. 69.

Beziehungen zur modernen Entwicklungstheorie aus Bruno's Schriften weiter nachzuweisen gesucht.[1]) Bruno's Weltansicht enthält eine Theorie der stufenmäßigen Entwicklung aller Organismen; aber sie steht auf einem andern Boden als die Darwin'sche Lehre. Nach Bruno vollzieht sich die Entwicklung unter der leitenden Wirksamkeit der Weltseele, der göttlichen Intelligenz, und in jedem einzelnen Lebewesen unter der Leitung seiner individuellen Seele. — Wenn wir auch in den unteren Wesenreihen, wie Pflanzen und Steinen, nur den Ausdruck der Empfindung und nicht den der Intelligenz finden, und wir deshalb nicht alles Beseelte Lebewesen nennen, so ist es doch nicht zweifelhaft, daß Allem eine Seele innewohnt und mit der Seele, die hier schärfer, dort schwächer hervortritt, Intelligenz oder göttliche Vernunft, vermöge deren Alles wahrnimmt, empfindet und gewissermaßen erkennt.[2]) Denn ohne den Dingen innewohnende Erkenntniß könnten nicht überall Thiere, Pflanzen und andere Körper von so wunderbarem Bau entstehen, welche alle das Abbild des Weltalls im Ganzen wie in den einzelnen Theilen darstellen. Ohne einen gewissen Grad von Empfindung und Erkenntniß ballen sich nicht einmal Wassertropfen kugelig zusammen.[3]) Nach den verschiedenen Graden der Empfindungsfähigkeit und Intelligenz gliedert sich nun die Entwicklungsreihe der unorganischen und organischen Wesen.[4]) Die unteren Stufen können „nach dem Klange der Leier des universalen Apollo" — der göttlichen Intelligenz — durch Mittelglieder hindurch allmählich in die höheren übergehen.[5]) In einer Art Kreisbewegung neigen sich die höheren Wesen zu den niedrigeren herab, um sie zu höherer Vollkommenheit emporzuziehen; während die niedrigeren sich vermöge ihrer eigenen glücklichen Anlage zu den höheren erheben.[6]) Jede höhere Stufe giebt sich vorher in verhüllter Form andeutungsweise zu erkennen. So bildet immer die eine Gattung den Ausgangspunkt der andern, wie denn von der Gestalt eines Embryo aus ein ununterbrochener Uebergang sowohl zu der Gattung Mensch wie zu der Gattung Thier gegeben ist. In der Spezies Mensch

---

[1]) Brunnhofer, Giordano Bruno's Weltanschauung und Verhängniß, S. 144 ff.

[2]) Summa Terminorum: Gfrörer II, S. 499 und 496.

[3]) Summa Terminorum: Gfrörer II, S. 496.

[4]) De la Causa: Wagner I, S. 241.

[5]) Summa Terminorum: Gfrörer II, S. 303 (*Nihil impedit, quominus ad sonum cytharae universalis Apollinis ad superna gradatim revocentur inferna, et inferiora per media superiorum subeant naturam*).

[6]) De gli Eroici Furori: Wagner II, S. 338.

aber wiederholen sich, nur klarer und deutlicher, die Gattungen sämmtlicher Lebewesen.[1])

Aus der bisherigen Darstellung der Bruno'schen Lehre ergiebt sich nun auch die Bedeutung seiner Atomen- oder vielmehr Monadentheorie. Alles Leben und alle Beseelung in der Natur hat zwar seinen Grund in der Weltseele und durch sie in Gott; aber neben diese Einheit und Allgemeinheit der Naturbeseelung tritt ihm das Prinzip der Individualisierung. Gesetzt und getragen vom allgemeinen Lebensgeist, giebt es eine unendliche Menge von individuellen Lebenseinheiten. Jedem besondern Wesen, den Weltsystemen und Weltkörpern, den Organismen wie den letzten und kleinsten materiellen Körpern spricht er eine individuelle Seele zu. Diese alle sind Monaden.[2]) Damit hängt dann noch ein erkenntnißtheoretischer Grundsatz zusammen. Um das Ganze zu begreifen, muß man auf die in ihm enthaltenen Einheiten zurückgehen; so kann man, die Stufenfolge der Wesen durchforschend, allmählich zur Erkenntniß Gottes, des Alleinen aufsteigen.[3]) Alles muß daher auf die kleinsten Einheiten, die Minima, zurückgeführt werden, bei ihnen muß jede Wissenschaft anfangen und mit ihnen aufhören.[4]) Solche letzte Einheiten aber giebt es in jeder Wissenschaft, in der Mathematik, der Physik, der Metaphysik. Der Anfang alles Irrthums liegt darin, daß man versucht, alle Continua in's Unendliche aufzulösen. Alle Continua müssen vielmehr auf letzte Einheiten zurückgeführt werden und lassen sich auf solche zurückführen.[5]) So sucht er das Continuum des mathematischen Raumes in letzte Raumminima, die mathematischen Punkte, aufzulösen und meint dadurch die Mathematik im hergebrachten Sinne aus den Angeln gehoben zu haben.[6]) Im ähnlichen Sinne behauptet er nun, auch die Theilbarkeit der physischen Materie dürfe nicht in's Unendliche gehen, auch sie sei aus letzten untheilbaren Einheiten, den Atomen, zusammengesetzt.[7]) Bruno beruft sich dabei auf die alten

---

[1]) De Umbris Idearum: Gfrörer II, S. 309. — De Triplici Minimo, S. 71, 72. Vergl. hierzu Brunnhofer a. a. O.

[2]) De Triplici Minimo, S. 75, 74, 10, 17. — Summa Terminorum: Gfrörer 499. De la Causa: Wagner, Opere I, S. 241.

[3]) Summa Terminorum: Gfrörer II, S. 481.

[4]) De Triplici Minimo, S. 10 und 18.

[5]) De Triplici Minimo, S. 20 und 23.

[6]) De Triplici Minimo, S. 18. Hierfür wie für die Minima in andern Dingen und Wissenschaften (Grammatik, Rhetorik etc.) vergl. Summa Terminorum: Gfrörer II, S. 427.

[7]) De Triplici Minimo, S. 23.

Atomisten;[1]) doch haben seine Atome mit den ihrigen wenig mehr als den Namen gemein. Seiner ganzen philosophischen Richtung nach mußten sie sich in metaphysische Einheiten, in beseelte Monaden, verwandeln. Als solche werden sie überall von ihm charakterisiert[2]), als solche wirken sie, wenn er auch dort, wo er vom Stoffwechsel, überhaupt von der physischen Materie spricht, den Namen Atome für sie braucht. So kann er davon sprechen, daß die Stoffe — bei der Auflösung des Zusammengesetzten — sich in Atome zerstreuen, daß die ganze Körperwelt aus diesen kleinsten untheilbaren Körpern zusammengesetzt ist, daß sie in beständigem Stoffwechsel aus früheren Organismen sich lösen und in neue Organismen und Verbindungen einströmen[3]); aber der Unterschied vom wirklichen Atomismus ist dennoch ein fundamentaler. Es handelt sich bei ihm nirgends um einen mechanischen Naturprozeß. Wie seine Atome selbst kleinste Lebenseinheiten sind, die wenigstens keimartig alle Eigenschaften der höher entwickelten Monaden in sich tragen, wie sie selbst sich zu höheren Stufen des Lebens entwickeln können, so treten sie auch in den Organismen unter den Machtbereich einer höheren Lebenseinheit, eines höher gearteten Seelenwesens, einer Monade höherer Gattung, die ihnen den Platz anweist und sie einordnet in das lebendige Zusammenwirken mit den andern Lebenseinheiten ihrer eigenen niedrigeren Sphäre.[4]) Nicht aus dem mechanischen Zusammensein der Atome erwächst das Leben selbst des geringsten Organismus; zum lebendigen Organismus werden sie erst durch die organisierende Lebenskraft der Zentralmonade, der Seele, die sie in der Verbindung alle beherrscht und durchdringt. Allein durch die untheilbare Seelen-Substanz sind alle Wesen das, was sie sind.[5]) Die Monaden sind untheilbare, lebendige Kräfte, untheilbare seelische Einheiten in der Menge der flüchtigen, wechseln-

---

[1]) De Triplici Minimo, S. 10.

[2]) Vergl. die Stellen S. 96 Anm. 1.

[3]) De l'Infinito: Wagner, Opere II, S. 95, 40, 72, 73. — De Triplici Minimo, S. 13.

[4]) Vergl. die Stellen S. 62 Anm. 2, 3, 4; S. 93 Anm. 1, 2; S. 94 Anm. 1.

[5]) Laßwitz, der in einer besonderen Untersuchung über die Atomentheorie Bruno's die Stellung derselben in der Entwicklung des Atomismus erörtert, kommt zu demselben Resultate: K. Laßwitz, Giordano Bruno und die Atomistik. Vierteljahrsschrift für wissenschaftliche Philosophie, Jahrgang VIII, S. 38. — Bei der großen Seltenheit, besonders der lateinischen Schriften Bruno's, weise ich noch darauf hin, daß auf der Großherzoglichen Landes-Bibliothek zu Oldenburg folgende Schriften vorhanden sind: De umbris idearum. — De lampade combinatoria Lulliana. — De progressu et lampade venatoria logicorum. — Acrotismus. — De specierum scrutinio. — De imaginum, signorum et idearum compositione. — De

den Erscheinungen. In ununterbrochener Stufenfolge immer höher entwickelter Lebens- und Seeleneinheiten treten sie uns bei Bruno entgegen. Monaden sind die Atome der physischen Materie; Monaden die Seelen der niedrigsten und höchsten Organismen, Monaden die Pflanzen-, Thier- und Menschenseelen; Monaden unsere Erde, die Weltkörper und Weltsysteme; eine Monade schließlich das Weltall und Gott, die Monade aller Monaden. In dieser unendlichen Stufenfolge von individuellen beseelten Wesen entfaltet sich die ewig wirksame Schöpferkraft Gottes, in dem sie alle das Urprinzip und den Urgrund ihres Daseins und Lebens und ihre Einheit finden.

---

triplici minimo et mensura. — De monade numero et figura. Item de immenso et innumerabilibus seu de universo et mundis. — Summa terminorum metaphysicorum. — Außerdem Gfrörer, Scripta latina vol. II. Von italienischen Schriften außer der Gesammtausgabe von Wagner sämmtliche Originalausgaben. Vom Spaccio auch die Toland zugeschriebene sehr seltene englische Uebersetzung sowie der französische Auszug: Le ciel réformé. Von den lateinischen und italienischen Originalausgaben sind mehrere in verschiedenen Exemplaren vorhanden. Es fehlen also von den noch vorhandenen nur die bei Berti im Schriftenverzeichniß Bruno's unter folgenden Nummern angegebenen: VI, XX, XXI, XXII, XXVI, XXVIII, XXIX.

Rosenkrantz und Gyldenstern.

Der Aufsatz unter obigem Titel im letzten Bande des Jahrbuches hat reiche Früchte getragen; insofern wenigstens, als die Autoritäten des Fachs mir die Ehre erwiesen haben, sich durch briefliches Material an der Erörterung zu betheiligen.

Folgende Schreiben darf ich veröffentlichen:

I.

Dr. Lesenberg-Hartrott. Oldenburg. 24. August 1890.

Der in dem fürstl. Stammbuch Ihrer Bibliothek vorkommende Jörgen Rosenkrantz ist unzweifelhaft identisch mit dem Jürgen Rosenkrantz, der am 19. April 1596 starb. Er war Mitglied des Regentschaftsrathes während der Minderjährigkeit Christian's IV. und der Gönner Tycho Brahe's. Er hatte früher zu Wittenberg unter Luther und Melanchthon studiert und fast gleichzeitig mit Hak Ulfstand (früher Hofmeister des Königs, und nach dem Tode Peder Gyldenstjerne's Reichsmarschall, † 1595) im Heere des Churfürsten Moritz von Sachsen gedient (Vergl. Janus Gudson: Ligpraediken over J. Rosenkrantz. Hafn. 1596. 4°). Unter den zahlreichen gleichzeitigen Rosenkrantz kommt nur dieser eine Jürgen vor. Sonst werden noch Birge R., Axel R., Tönne R. und Holger R., Reichsmarschall und Elephantenritter († 3. März 1576, 59 Jahre alt) erwähnt. Ferner noch Christoph R., Kammerjunker und C. R., der 1563 den Papagöye kommandiert.

Nun aber glaube ich auch mit Gewißheit den P. Gyldenstjerne bestimmen zu können. Nämlich in Heinrich Rantzau's Descriptio pompae funebris habitae Roschildae in exequiis Friederici II (Hamburg, 1588. 4), welches die ausführliche Beschreibung des Leichenbegängnisses Friedrichs II. von Dänemark giebt (begleitet von 21 Kupfertafeln), wobei sämmtliche Personen, die daran Theil nahmen, aufgeführt werden, folgen unter den Reichsräthen, welche die Reichsinsignien tragen, kurz auf einander: Jürgen Rosenkrantz, Erbgesessener auf Rosen-

holm, der den Reichsapfel, und der Reichsmarschall Peder Gyldenstjerne, der das Reichsschwert trägt. Beide waren Mitglieder des Regentschaftsrathes während der Minderjährigkeit Christians IV. Da haben wir unsere beiden Hofherren trefflich beisammen, und man darf wohl annehmen, daß diese mit den in dem fürstlichen Stammbuche eingezeichneten identisch sind; ob mit den von Shakespeare geschilderten beiden Hofleuten, erscheint mir fraglich, wenn man erwägt, wie der würdige Charakter beider Persönlichkeiten wenig zu dem Hofschranzenthum paßt, welches der Dichter uns vorgeführt hat. Es will mich bedünken, daß Shakespeare, dem es um Namen dänischer Edelleute zu thun war, sich an seine weitgereisten Kollegen wandte und von ihnen die Namen Rosenkrantz und Gyldenstjerne als diejenigen in Erfahrung brachte, die an dem damaligen dänischen Hofe am zahlreichsten vertreten waren, deren Namen dieselben gewiß oft gehört und so in ihrem Gedächtniß haften geblieben waren. Finden wir doch außer den schon erwähnten Rosenkrantzen noch zahlreiche Gyldenstjerne erwähnt, so: Mogens G., Reichsadmiral, † um 1570, kurz vor dem Stettiner Frieden, 84 Jahre alt; Hendrik G., kommandiert den Krabatt 1566. Ferner 1588 bei dem Leichenbegängniß außer dem genannten Peder G. noch Hannibal G., Prebern G., Axel G.*) Der hier erwähnte Prebern G. könnte ebenfalls zu dem P. Guldenstern des Stammbuches passen, allein er scheint einer jüngeren Generation angehört zu haben als Peder G., der ziemlich gleichzeitig, das Jahr wissen wir nicht, mit Jürgen Rosenkrantz während der Minderjährigkeit Christian's IV. aus dieser Zeitlichkeit abberufen ward, während Prebern G. erst 1596 nach dem Regierungsantritt Christian's IV. zum Reichsrath ernannt wurde und mit Axel G. die Handfeste Christian's IV. mit unterschrieb. Ob es nun unter der damaligen, wie wir gesehen, äußerst zahlreichen Sippe beider Häuser wirklich die Vorbilder zu Rosenkrantz und Güldenstern im Hamlet gegeben hat, oder ob Shakespeare einfach die Namen der dänischen Edelleute auf ihm vorschwebende Originale englischer Hofschranzen übertrug, was mir am wahrscheinlichsten erscheint, ist eine Frage, die zu lösen wir den Shakespeareforschern überlassen; nur glaube ich mit ziemlicher Bestimmtheit versichern zu müssen, daß die beiden in dem fürstlichen Stammbuche eingetragenen Herren nicht identisch mit den von Shakespeare geschilderten Persönlichkeiten sein können. — Die Rosenkrantz haben als Stammwappen einen von Roth und Blau acht Mal geständerten Schild (d. h. schräg geviertet, gespalten und getheilt)· darüber einen von Silber und Schwarz geschachten schräg-rechten Balken. — Die altdänische Familie der Bilde oder Büllde ist nicht mit der schwedischen Familie Bille zu verwechseln. Erstere führte einen von Silber und Schwarz getheilten Schild, letztere einen von Blau und Silber gespaltenen und drei Mal getheilten Schild. Es werden in diesem Zeitraum folgende Bilde's genannt: Peter B., Reichsrath, Jürgen B., Preben B., Olaf B., Erich B. und Erich B., Steensön. Von diesen dürfte Eske B. vielleicht der Urheber des Autogramms in dem fürstlichen Stammbuche sein.

Ueber die Wappen vergl. Lexicon over adelige Familier in Danmark udg. af det kgl. Danske genealog. og heraldiske Selskab (1787).

---

*) Statthalter von Norwegen.

II.

Dr. Lesenberg-Hartrott. Oldenburg. 2. Sept. 1890.

Ob wirklich ähnliche Hofleute des Namens Rosenkrantz und Güldenstern zur Zeit Friedrich's II. (also um 1559—1588) gelebt haben, die den Shakespeare'schen Gestalten entsprechen, kann man wohl erst dann entscheiden, wenn man eine genaue Uebersicht des Personalbestandes beider Familien aus dieser Zeit hat; eine solche aber würde nur aus einem Stammbaum oder einem Geschlechtsregister hervorgehen. Ich habe dieserhalb an den Archivar Bricka in Kopenhagen geschrieben.

Vorläufig erscheint mir als Resultat meiner Forschungen hervorzugehen, daß die Reichsräthe Jürgen Rosenkrantz auf Rosenholm, † 1596, und Peder Gyldenstern auf Thim (Reichsmarschall), † während der Minderjährigkeit Christian's IV., also vor 1596, identisch mit den in Ihrem Stammbuche Eingezeichneten sind. Diese stimmen ihrem Charakter nach aber durchaus nicht mit den Shakespeare'schen Gestalten, und bleibt nur noch die Frage, ob andere zeitgenössische Persönlichkeiten aus beiden Familien eher dazu stimmen. Sonst bleibt mir nur die Annahme, daß Shakespeare die Namen dieser beiden Familien von seinen Kollegen gehört und auf ihm vorschwebende Gestalten englischen Hofschranzenthums übertrug.

III.

Dr. Lesenberg-Hartrott. Oldenburg. 25. Nov. 1890.

Gleich nachdem die Vossische Zeitung zuerst auf Ihren Aufsatz über Rosenkrands und Gyldenstern im letzten Shakespeare-Jahrbuch aufmerksam gemacht, ließ ich mir denselben auf der hiesigen Landesbibliothek geben und habe denselben gründlich durchstudiert. Das Ergebniß meiner Forschungen habe ich Herrn Oberbibliothekar Heyd in Stuttgart mitgetheilt und denselben beauftragt, auch Sie davon in Kenntniß zu setzen.

Um die Persönlichkeiten der beiden dänischen Herren des Namens Rosenkrands und Gyldenstern, die in dem fürstlich würtembergischen Stammbuche vorkommen, festzustellen, habe ich mich gleichzeitig an Reichsarchivar Dr. Bricka gewandt und habe von demselben folgende Antwort erhalten:

„Hochgeehrter Herr!

Weil Professor Leo mir gütigst einen Abdruck seiner Abhandlung, in welcher er am Schlusse sich auch auf mich beruft, übersandte, schrieb ich ihm im Juni zu, daß seine Hypothese unhaltbar sei, indem ich ihn auf die angesehenen Stellungen der beiden im Stammbuch genannten Männer aus den berühmten Geschlechtern Rosenkrantz und Gyldenstjerne aufmerksam machte. Die im Stammbuche eingeschriebenen, auf dem Facsimile wiedergegebenen Namen dänischer Edelleute sind sämmtlich vom Juni 1577, als diese beweislich in Kopenhagen bei den Feierlichkeiten in Veranlassung der Taufe Königs Christian IV. zugegen waren.

Ihr Versuch, die im Stammbuch genannten Personen Jörgen Rosenkrantz und P. (Peder) Gyldenstjerne festzustellen, ist völlig gelungen, wie es auch über jeden Zweifel gehoben ist, daß Shakespeare nicht an sie gedacht habe. Daß er überhaupt auf bestimmte Personen gezielt hat, dürfte mehr als unwahrscheinlich sein; er hat, wie Sie selbst muthmaßen, nur die Namen vor sich gehabt.“

Ich stimme mit dieser Ausführung des Reichsarchivars Dr. Bricka vollkommen überein, nur daß ich es allerdings für möglich halte, daß Shakespeare bestimmte Persönlichkeiten und zwar englische Hofleute im Sinn hatte und dazu die ihm von seinen Kollegen übermittelten Namen zweier damals am häufigsten vorkommenden und sich auch dem Versmaß leicht einfügenden Namen von Rosenkrantz und Gyldenstjerne nahm.

Die beiden in dem Stammbuche vorkommenden Namen Jörgen Rosenkrands und P. Gyldenstjerne sind also:

Reichsrath Jürgen Rosenkrands, Erbgesessener auf Rosenholm † 1596 19/4. und der Reichsmarschall und Reichsrath Peder Gyldenstjerne zu Thim.

Der Erstere trägt bei dem Leichenbegängniß Friedrich's II. den Reichsapfel, der Letztere das Reichsschwert; auch gehörten beide zu den vier Mitgliedern der Regentschaft, die während der Minderjährigkeit Christian's IV. die Regentschaft führten. Beide starben noch vor der Großjährigkeit des Königs.

Den im Stammbuche eingezeichneten Bilde möchte ich auf Eske Bilde deuten. Das Geschlecht der dänischen Bilde ist jedenfalls nicht mit den schwedischen Bille zu verwechseln, wie S. 284 des Shakespeare-Jahrbuchs geschehen ist. Beide Geschlechter führten sehr von einander abweichende Wappen.

Ueber Jörgen Rosenkranz und Peder Gyldenstjerne könnte ich noch viele biographische Notizen geben; indessen meine ich bereits in dem Brief an Herrn Oberbibliothekar Dr. Heyd ein Mehreres gegeben zu haben. Sollten Sie indessen noch mehr Detail wünschen, so steht Ihnen solches gerne zur Verfügung.

IV.

Dr. Lesenberg-Hartrott. Oldenburg. 29. Nov. 1890.

Ich gebe Ihnen gerne zu, daß Shakespeare zwei Herren des Namens Rosenkranz und Gyldenstjerna vor sich gehabt hat, nur nicht jene beiden Reichsräthe, die im fürstlichen Stammbaum sich einzeichneten, da ihr Charakter zu sehr fest steht. Holberg sagt von ihnen: „Was übrigens die vier Reichsräthe anlangt, so mußte Jedermann gestehen, daß sie die würdigsten waren, auf deren Schultern diese Würde gelegt werden konnte; und zum Beweise dessen kann hier dienen, daß Peder Gyldenstjerna, welcher damals Reichsmarschall war, sich selbst nicht für fähig oder stark genug hielt, eine von diesen Stellen anzunehmen, sondern seine Ansprüche an einen von den andern abtreten wollte, wiewohl er ein Mann von großen Eigenschaften war.“

Von Rosenkranz sagt derselbe Autor: „Indem diese Anstalten (zur Krönung Christian's IV.) gemacht wurden, starb der zweite von den vier Regentschaftsräthen, nämlich Georg (Jürgen) Rosenkrantz auf seinem Hofe Rosenholm im 73. Jahre seines Alters. Er wurde von dem höchstseligen Könige 1563 zum Reichsrath gemacht, und seit der Zeit war er in allen wichtigen Verrichtungen gebraucht worden, und 1576 ward er Statthalter in Jütland. Er war ein gelehrter Herr, wie denn meistentheils alle aus der Rosenkranz'schen Familie gelehrt waren. Der berühmte Holger R., welcher für den grundgelehrtesten Mann unter Christian IV. gehalten wurde, war sein Sohn.“

Sie werden zugeben, daß diese Charakterschilderung Beider wenig zu den Gestalten Shakespeare's im Hamlet paßt.

Die Rosenkranz und Gyldenstjerne waren aber zur Zeit Friedrich's II. ungemein zahlreich und so können sehr wohl unter ihnen auch zwei närrische Menschenexemplare vorgekommen sein. Sehr gerne hätte ich sie festgestellt, aber Archivar Dr. Bricka erwiderte auf mein Anliegen wie folgt:

„Wenn Sie dennoch wünschen, die Untersuchung weiter zu führen, um zu prüfen, ob der englische Dichter andere Mitglieder der beiden genannten dänischen Geschlechter vor Augen gehabt haben könnte, muß ich Ihnen dies entschieden abrathen, jedenfalls auf die Weise, wie Sie meinen. Es würde Ihnen vieles Geld kosten, die beiden großen Stammbäume hier abschreiben zu lassen; weit wohlfeiler würde es gewiß sein, ein Verzeichniß der zu Shakespeare's Zeiten lebenden Männer der beiden Familien aufzustellen. Das eine wie das andere würde aber für Sie nutzlos sein, denn Sie würden vor einer Menge von Namen stehen, die Ihnen nur Namen sein würden, und welche zu bestimmen Ihnen unmöglich sein würde, ohne einen literarischen Apparat, worüber man in Deutschland nicht verfügen kann. Wir müßten denn hier das Verzeichniß mit ausführlichen personalhistorischen Notizen versehen, eine Arbeit, die das Archiv gar nicht übernehmen darf, um so viel mehr als diese Notizen, wenn sie wirklich in der vorliegenden Frage zum Nutzen sein sollten, sehr in's Detail gehen müßten. Daß das Verzeichniß selbst mit diesen Zulagen Ihnen kaum helfen würde, ist überdies meine unvorgreifliche Meinung.

Das Buch: Den danske Adel i det 16. og 17. Aahrh., hersg. von Bricka und Gjellerup, ist im Verlag eines Kopenhagener Buchhändlers 1874—75 erschienen. Es besteht aus gleichzeitigen Biographien, den Leichenpredigten entnommen, enthält aber nur eine von einem Rosenkrands. Dagegen findet sich in der Literatur eine gedruckte Stammtafel über die Familie Rosenkrantz, nämlich bei T. de Hofman, Historiske Efterretninger om danske Adelsmœnd, 2 Th., 1778, ad p. 77 eine Stammtafel, die zwar nicht fehlerfrei, aber doch für die betreffende Zeit recht brauchbar ist. Hofman's genanntes Werk erschien erst (1746) auf französisch: Portraits hist. des Hommes illustres de Danemarc, und im 4. Theil dieser Originalausgabe findet sich auch eine Stammtafel der Rosenkranz. Mit der dänischen verglichen, ist dieselbe von geringem Werthe; sie ist Ihnen aber vielleicht eher zugänglich.“

Sie sehen daraus, daß ich es mit meiner Nachforschung recht ernst genommen habe. Jenes Buch von Hofman ist auf der hiesigen Bibliothek, und ich werde vielleicht eine Liste der zu Shakespeare's Zeit lebenden Glieder beider Familien hierauf und nach andern literarischen Hilfsmitteln anlegen, falls Sie denken, daß es für Ihre Forschung sich als Nutzen bringend erweisen könnte.

Schiller hat es, so viel mir bekannt, sehr bereut, den Namen Kalb für seinen lächerlichen Hofmarschall gebraucht zu haben, den er mit wahrem Namen wohl nicht nennen durfte. Angenehm ist es immerhin nicht für vornehme Familien, auf die Bühne gebracht zu werden und sie haben ein Recht, sich dagegen zu wehren, falls ihre Namen gemißbraucht worden sind.

Die Dänen sind sehr stolz auf ihre Geschichte und daher ist es ihnen auch wenig lieb, daß zwei so berühmte Geschlechter ihres Adels zu Urbildern des Hofschranzenthums die Namen geben mußten.

V.

Dr. J. Bolte. Berlin. 21. Juni 1890.

Soeben erhalte ich von dem mir persönlich bekannten Vorsteher der Kopenhagener Universitätsbibliothek, Herrn S. Birket Smith, dem ersten Kenner des älteren dänischen Schauspiels, ein Schreiben, das u. a. auch auf Ihre Publikation im Shakespeare-Jahrbuche Bezug nimmt. Es interessiert Sie vielleicht, wenn ich einige Stellen daraus zu beliebiger Verwerthung mittheile. Herr S. schreibt:

„Die alten dänischen Geschlechter Rosenkrands und Gyldenstjerne gehörten im 16. Jahrhundert nicht nur unter den Hochadel, sondern waren unstreitig unter allen die angesehensten und mächtigsten. Sie zählten damals so viele Mitglieder, daß man ihre Namen fast überall antrifft. Daß sie sich in dem Stammbuche des württembergischen Herzogs finden, ist also durchaus nicht merkwürdig; viel merkwürdiger würde es sein, wenn sie hier fehlten. Die Mitglieder beider Geschlechter waren vornehmlich große Gutsbesitzer, die Familie der Rosenkrands zeichnete sich durch Gelehrsamkeit und feine Bildung aus. Nach dem Hofdienste strebten sie weniger, wie überhaupt damals ein eigentlicher Hofadel noch nicht existierte. Nichtsdestoweniger habe ich gefunden, daß in den Jahren 1560—96 nicht weniger als 8 Gyldenstjerne und 3 Rosenkrands ‚Hofjunker‘ waren. Als Friedrich II. 1576 nach Mecklenburg reiste, bestand sein Gefolge aus 58 Edelleuten, unter denen sich 5 Gyldenstjerne und 1 Rosenkrands befanden. Als er starb (1588), saßen im Reichsrathe, der 20 Mitglieder zählte, 2 Gyldenstjerne (Axel und Peder, der letzte überdies Reichsmarschall) und 1 Rosenkrands (Jörgen, der bald darauf als einer der vier Regierungsräthe die Verwaltung des Reiches mit übernahm). Wenn also jemand den dänischen Adel jener Zeit kurz durch zwei Namen bezeichnen wollte, konnte er es nicht treffender thun, als durch die Namen Rosenkrands und Gyldenstjerne. Und ihre Bedeutung mußte auch denen klar werden, die sich (wie die englischen Komödianten, von denen Shakespeare vermuthlich seine oberflächliche Kenntniß dänischer Zustände erhielt) nur kurze Zeit in Dänemark aufhielten. Im Hamlet stehn sie aus keinem andern Grunde, als weil Shakespeare gehört hatte, daß es zwei dänische Adelsfamilien dieses Namens gäbe. Bestimmte Edelleute am Hofe Friedrich's II. als Urbilder der Shakespeare'schen Figuren anzusehen, ist schon deshalb verfehlt, weil der dänische Adel damals so stolz und selbstbewußt dem Könige gegenüber auftrat, daß eine solche Unterwürfigkeit, wie der englische Dichter zeichnet, schwerlich vorkommen konnte und auf jeden Fall sonst unbezeugt ist. — Auf der facsimilierten Seite lautet der Buchstabe vor Guldenstern jedenfalls P., nicht L. Die letzte Eintragung lautet: *Gott ystt meyn ttrostth. Axsell Wefferth. E. H.* (= *Egen Hand).*

VI.

Geheimer Regierungs-Rath Warnecke. Berlin. 6. Juni 1890.

Zunächst meinen verbindlichsten Dank für die mir gütigst übersandte Schrift. Die letztere hat mich um so mehr interessiert, als ich seit längerer Zeit mit der Familie von Rosenkrantz (Freiherr von Rosenkrantz auf Rosenkrantz bei Gettorf in Holstein, dessen Frau und deren Sohn Richard) in lebhafter Unterhaltung stehe,

welche durch die von mir im Verein „Herold“ vorgelegte gestickte Feldbinde mit den Wappen Putbus und Rosenkrantz aus dem Jahre 1551 begann.

Noch vor einigen Tagen habe ich dem Freiherrn Richard ein hier für ihn erworbenes Stammbuchblatt eines — wenn ich nicht irre — Georg (also Jürgen) Wilh. v. Rosenkrantz von 1586 übersandt und um nähere Angaben über denselben gebeten. Ob ich in meiner, aus etwa 300 Stammbüchern und 15000 bemalten einzelnen Blättern bestehenden, noch Mitglieder der Familien Rosenkrantz und Güldenstern besitze, kann ich z. Z. leider nicht sagen: 1. weil ich noch kein Namenregister anfertigen konnte, und weil ich 2. mit der Fertigstellung meines zwölften Werkes über deutsche ex-libris — welches gegen Mitte Juli bei J. A. Stargardt erscheinen soll — so in Anspruch genommen bin, daß ich eine zeitraubende Haussuchung nicht vornehmen kann. Unzweifelhaft wird es Sie aber interessieren, daß ich das Material zu einem Vortrage über Rosenkrantz und Güldenstern schon seit längerer Zeit bereit liegen hatte und nur im „Herold“ noch nicht veröffentlichen ließ, weil ich den Wunsch hatte, über einige Punkte nähere Auskunft zu erhalten.

In meinem Besitz befindet sich nämlich seit etwa 10 Jahren das Stammbuch eines Franz von Domstorff aus dem 16. Jahrhundert, welches vielleicht weniger gut ausgestattet ist als das des Herzogs Friedrich I. von Württemberg, inhaltlich dasselbe aber sicherlich überragt; denn es haben sich u. A. Gebhardt, Erzbischof von Köln, der die Gräfin Agnes Mansfeld heirathete, Fischart (Menzer), Nicod. Frischlin, Theod. Beza, Gerhard Mercator und hundert andere bekannte Persönlichkeiten darin verewigt. Das Buch hat 510 Inschriften und 120 gemalte Wappen. Gleich auf der ersten Seite ist das dänische Wappen mit den Anfangsbuchstaben von Wahlsprüchen etc.; dann steht auf dem folgenden Blatte:

15 FS 86 [Friedrich und Sophie]
meyn hoffnung zu got alleyne
true ist wyltbrat
F. z. R. zu Dennemark vnndt norwegent.

Das „Gnad Im Gott“ bei Ihrer Handschrift ist nicht vom König, sondern erst 1588 von dem Stammbuchbesitzer geschrieben, wie Ihnen wohl bekannt ist. Ich erwähne dies nur, da Sie das nicht berührten.

Dann hat sich in meinem Buch ein Absolon Rosenkrantz, Padua 1579, und ohne Datum (vermuthlich Lion 1580) Petrus (ausgeschrieben) Guldenstern eingetragen.

VII.

Reichsarchivar Dr. Bricka. Kopenhagen. 13. Juni 1890.

Das von Ihnen mitgetheilte Facsimile enthält die Namen von fünf zum Theil sehr bedeutenden dänischen Adeligen, nämlich außer Jörgen Rosenkrantz und Peder Gyldenstjerne: Peder Skram (die etwas undeutlichen Schriftzüge müssen gelesen werden: *Per Skram ryther til Vrop med egen hand* (s. Peter Skram, Ritter, zu Urup, mit eigener Hand), Sten Bilde und Axel Viffert. Diese fünf Männer waren beweislich in Kopenhagen in den ersten Tagen des Monats Juni 1577, als der erstgeborene Sohn des Königs Friedrich II., später Christian IV., unter großen Feierlichkeiten getauft wurde. Jörgen Rosenkrantz, geb. 1523, gest. 1596, war seit

1563 Mitglied des dänischen Reichsraths, d. h. des obersten Raths des Königs und des höchsten Gerichts des Landes. Peder Gyldenstjerne, gest. 1594, war in den Jahren 1576—94 Reichsmarschall, welches zunächst einem Kriegsminister unserer Zeit entspricht. Beide Männer gehörten nicht allein zu den ersten Geschlechtern des Landes, sondern waren hervorragende Repräsentanten eines Standes, der sich durch seine politische und soziale Stellung auszeichnete und seiner Macht bewußt war. Sie als „Hofschranzen" zu bezeichnen, ist unzulässig.

Außer daß die Geschlechter Rosenkrantz und Gyldenstjerne zu den bedeutendsten gehörten, waren sie zugleich sehr zahlreich. Mit den Verbindungen, die damals zwischen England und Dänemark bestanden, vor Augen, ist es deshalb keineswegs auffallend, daß Shakespeare diese Namen gehört habe; daß er aber besonders an jene Männer, deren Namenszüge Sie hervorgezogen haben, sollte gedacht haben, ist mehr als unwahrscheinlich, und von einer Portraitähnlichkeit kann die Rede gar nicht sein.

VIII.

Dr. jur. V. A. Secher, Archivsekretär des Reichsarchivs zu Kopenhagen. 11. Juni 1890.

Für die Uebersendung eines Separatabdruckes ihrer Abhandlung: „Das Autograph von Rosenkrantz und Güldenstern" spreche ich meinen verbindlichsten Dank aus. Ihrem Wunsche gemäß erlaube ich mir folgende Mittheilungen zu machen:

Die erste Unterschrift der Beilage lautet:

Perr (pr) Skram rydher til Vrop med [mz = med, nicht: min] egen hand.

Es ist die Handschrift des Peder Skram zu Urup in Jylland, des bekannten dänischen Seehelden, genannt der „Wagehals Dänemarks", Admiral und Mitglied des Reichsraths (vergl. Garde: Den Dansk-norske Sömagts Historie 1535—1700, S. 15 flg.)

Die zweite Unterschrift ist die des Sten Bille zu Vandås, Råbelev und Næsbyholm, seit 1576 „Obergerichtsrat" (landsdommer) in Skåne, Mutterbruder des Tyge Brahe, ein höchst gelehrter und tüchtiger Mann (vergl. Dansk biograf. Lexikon 2,242 und Danmarks Adels Årbog 1890, S. 87).

Die dritte Unterschrift ist die des Jörgen Ottesen Rosenkrands zu Rosenholm und Skabygård, seit 1563 Mitglied des Reichsraths und 1588—96 Mitglied der Regierung während der Minderjährigkeit Christian IV. Er war ein gelehrter Theologe, ein Mann „strenger, catonischer Sitten" und eines der tüchtigsten und bedeutendsten Mitglieder des dänischen Adels im 16. Jahrhundert (vergl. Biographie von A. Heise in (dänische) Histor. Tidsskrift, 5. Räkke 6, 485—575, und den gelehrten Briefwechsel zwischen Jörgen Rosenkrands und seinem Sohn Holger, später genannt „der Gelehrte", in Kirkehistoriske Samlinger, 3. Räkke, 1.—3. Bd.)

Die vierte Unterschrift ist die des Peder Knudsen Gyldenstjerne zu Tim in Jylland, Mitglied des Reichsraths und seit 1576 Reichsmarschall. Die Familie lebt noch in Schweden.

Die fünfte Unterschrift ist die des Axel Wiffert (Axßell Wefferth) zu Wiffertsholm, Mitglied des Reichsraths.

Daß ein deutscher reisender Fürst bei einem Aufenthalte zu Kopenhagen sich die Namensunterschriften der besten und p. t. bedeutendsten und einflußreichsten Männer in sein Album eintragen läßt, ist ein nach dem Gebrauche jener Zeit ganz natürlicher und gewöhnlicher Vorgang, und man hätte sich wundern müssen, wenn bei einer solchen Gelegenheit Mitglieder der Familien Rosenkrands und Gyldenstjerne, die zu den berühmtesten und zahlreichsten Adelsfamilien Dänemarks zählten, nicht dabei gewesen wären. In einem Verzeichniß über das Hof- und Regierungspersonal zur Zeit Friedrichs II., c. 1558—96 (gedruckt in Meddelelser fra Rentekammerarkivet 1873—76, S. 144—216) kommen nicht weniger als 9 Mitglieder der Familie Gyldenstjerne und 3 der Familie Rosenkrands vor. Ich bin ganz außer Stande einzusehen, wie man, ohne das Gegentheil von dem Angeführten zu konstatieren, eine Verbindung zwischen den Personen in Shakespeare's Hamlet und den genannten Biedermännern der dänischen Aristokratie anknüpfen kann, und noch unbegreiflicher ist es mir, daß man auf Grundlage einer bloßen Aehnlichkeit der Namen bestimmte, aber dem Verfasser ganz unbekannte Personen eines fremden Landes als „Hofschranzen" bezeichnen mag und eine Hypothesenreihe aufstellen, die auch des geringsten soliden Haltpunktes entbehrt. Shakespeare's Weise, die dänischen Namen zu verwenden, zeigt deutlich, daß seine Schilderung von jeder Berührung mit Dänemark chemisch rein ist: er hat nicht den leisesten Begriff von der gegenseitigen Anredungsweise der derzeitigen Dänen. Man wurde in jener Zeit nicht mit dem Familiennamen angeredet, sondern mit dem Vornamen allein oder dem Vornamen und dem Patronym. Shakespeare hätte somit in der citierten Scene, um bei dem gewählten Beispiele zu bleiben, den König: Willkommen Jörgen und Peder, oder: Willkommen Jörgen Ottesen und Peder Knudsen, sagen lassen sollen, wie es auch noch im 16. und 17. Jahrhundert ganz gewöhnlich war, daß sich Adlige nur mit dem Vornamen und dem Patronym und mit Auslassung des Familiennamens unterzeichneten, wogegen es niemals vorkommt, daß ein Adliger sich nur mit seinem Familiennamen unterschreibt, wie oft in moderner Zeit gebräuchlich. — Daß Shakespeare darauf gefallen ist, gerade die Namen Rosenkrands und Gyldenstjerne für dänische Hofbediente zu wählen, erklärt sich sehr einfach daraus, daß Mitglieder dieser angesehenen Familien in England in diplomatischer Absendung gewesen und ihre Namen somit in England bekannt geworden.

Uebrigens mag der Name Gyldenstjerne vielleicht zu Shakespeare's Zeit noch in England gebräuchlich und sein dänischer Ursprung bekannt gewesen sein. Ein Mitglied dieser Familie Anders Pedersen (Gyldenstjerne), Sohn des Peder Nielsen (Gyldenstjerne) zu Ågård in Jylland, wanderte im 15. Jahrhundert nach England aus und wurde 1433 vom Parlament naturalisiert. Mit Auslassung des Familiennamens hat er sich natürlich nach seinem väterlichen Besitz genannt, also: Anders Pedersen zu Ågård. In jener Zeit hatte man keinen besonderen Buchstaben für das dänische å. Der Laut wurde mit den Zeichen für die nächstliegenden Laute geschrieben, also mit o oder a. Man schrieb darum Agard, oder: Ogard, oder: Ogord. In englischen Quellen wird Anders Pedersen gewöhnlich: Sir Andrew Ogarde genannt, d. i. auf dänisch: Her Anders Ågård. In den alten dänischen Stammtafeln wird er Ritter genannt und hat folglich Anspruch auf den Titel Herr. (Vergl. [norwegische] Historisk Tidsskrift, 2. Räkke 2, 371; es werden hier citiert: Letters and Papers, illustrative of the Wars of the English in France during the Reign of Henry VI. vol. II, 2, London 1864, p. 2, 412, 542, 493, und Proceedings and Ordinances of the Privy Council of England VI, p. 38.) — Nach dem Obigen würde

sein Name sich englisch auch Andrew Agard schreiben lassen können und wahrscheinlich auch Andrew Hagard, indem das h hier lautlich bedeutungslos sein muß. Ich erwähne dies, weil seine Deszendenten vielleicht noch in England leben. Im vorigen Jahr besuchte ein Bruder des bekannten englischen Romanverfassers H. Rider Haggard das hiesige Reichsarchiv, um sich über den Ursprung des Andrew Ogarde vel Agard vel Hagard vel Haggard zu erkundigen. Er wußte, daß dieser aus Dänemark sei und behauptete seine Abstammung von ihm; er zeigte das Wappen der Familie Haggard und es war wirklich ein goldener Stern, jedoch mit 6 Strahlen, während der Stern der in Dänemark und Schweden lebenden Gyldenstjernes 7 Strahlen aufweist. Der Herr Haggard wurde aufgefordert, die Urkunden, die seine Abstammung von dem Andrew Ogarde beweisen, dem Reichsarchiv einzuschicken; es würde ihm dann eine Legitimation seiner Angehörigkeit an die Familie Gyldenstjerne ausstellen. Weil die Familie Agard oder Haggard noch im Besitz des Gyldenstjernischen Wappens ist, wäre es möglich, daß sie noch zu Shakespeare's Zeiten ihren ursprünglichen Familiennamen gekannt hat, und daß diese Sachlage und der dänische Ursprung des Namens allgemein bekannt war, so daß Shakespeare auf diesem Wege darauf gekommen ist, einer dänisch sein sollenden Person den Namen Gyldenstjerne beizulegen.

Ich glaube, daß es fruchtbarer ist, dieser Hypothese nachzugehen als der von Ihnen aufgestellten.

IX.

Freiherr von Rosenkrantz, cand. jur., auf Rosenkrantz. 11. Juni 1890.

Die 5 Unterschriften, welche das interessante Stammbuchblatt enthält, dessen Abdruck Sie mir am 9. zuschickten, stammen von hervorragenden, meist am Hof in Kopenhagen lebenden Mitgliedern von 5 noch verbundenen und vielfach verwandten dänischen Adelsfamilien. Die erste heißt:

1. *Pr. ſkram rit Her* (?) *til*
   Urop met egen Hand.
   Peder Skram auf Urup, Ritter, dänischer Reichsrath und Admiral, gest. 2. VII. 1581, verm. 1538 mit Else Krabbe (1514—1578), Tochter des Tyge Krabbe und der Anne Rosenkrantz.
2. Sten Bille (Peder Bille, dän. Reichs-R., gest. 1580, verm. mit Birgitte Rosenkrantz, wohl sein Vater).
3. Jörgen Rosenkrantz auf Rosenholm und Skaffegaard, dän. Reichs-R., Mitglied des Regierungsraths unter der Minderjährigkeit Christian IV., ist geb. 1523, gest. 1596; war auch Statthalter in Jütland; verm. mit Dörthe Lange. Sein Vater war Otto R. auf Boller etc.; verm. mit Margr. Gans (zu Putlitz).
4. Peder Knudsen Gyldenstjern auf Tim, gest. Febr. 1594, Befehlshaber von Bahuus 1572, dän. Reichs-R. und Marschalk 1576, lehnte die Regentschaft (Minderjährigkeit Christian IV.) wegen hohen Alters ab. Sein Schwager war Folmer Rosenkrantz auf Stensballegaard, 1523—1586.
5. *gott yst meyn ttroſt* [Trost]
   Axſſell weſteny [Axel Vesteni].
   Sti Vesteni (auch Westini) lebte 1474 in Kopenhagen.

Namentlich die Rosenkrantz und Gyldenstjern waren eng verbunden (in den fünf ersten bekannten Generationen der R. allein 5 Alliancen mit G.'s).

Was nun die Shakespeare'sche Schilderung des dänischen Adels jener Zeiten, repräsentiert durch Rosenkrantz und Gyldenstjern, betrifft, so entspricht dieselbe doch wohl der historischen Wahrheit keineswegs. Dieser übermächtige und übermüthige Adel, von dem seit Christoph II. jeder König die Krone durch neue Zugeständnisse erkaufen mußte, und der durch die Erblichkeit der Lehen und besonders die Einführung des Reichsraths den Thron vollständig in der Gewalt hatte, wird sich wohl nicht zu Schmeichelreden, wie Rosenkrantz im III. Aufzug, 3. Scene des Hamlet, oder zu Handlangerdiensten bei einem verrückten Prinzen herbeigelassen haben. Ich habe diese Angaben aus der noch unvollendeten R.'schen Familienhistorie (dänisch), mit der ich mich weiter beschäftigen und Ihnen, wenn es Interesse für Sie hat, gern Näheres über die einzelnen Personen im Vergleich zu Shakespeare mittheilen werde.

X.

Prof. Dr. Creizenach. Krakau. 9. Juni 1890.

Ich halte es für vollkommen zutreffend, wenn Sie annehmen, daß die beiden Herren durch Vermittelung der in Dänemark gastierenden Engländer in die Tragödie hineinkamen, ebenso wie dies ja bereits in Bezug auf den Schauplatz — Schloß Helsingör — in hohem Grade wahrscheinlich gemacht worden ist. Indeß halte ich es für das Wahrscheinlichste, daß diese dänischen Namen sich schon in jenem älteren Hamlet fanden, der ja bereits 1589 bekannt war, also spätestens vier Jahre nach dem Gastspiel von 1585 entstand. Alsdann hätte der Dichter dieses älteren Hamlet (ob er nun Shakespeare war oder ein anderer, lasse ich dahingestellt) sogleich unter dem frischen Eindruck die dänischen Reminiscenzen verwerthet.

Vor allem werden wir nun abwarten müssen, was die dänischen Archivare zu der Entdeckung sagen werden.

Die Summe dessen, was die vorstehenden Briefe enthalten, giebt uns erschöpfendes Material über die historischen Gestalten von Rosenkrantz und Gyldenstern, aber selbstverständlich nicht irgend welchen Anhalt dafür, ob sie in persönlicher Beziehung zu den von Shakespeare gezeichneten stehen. Das Richtige kann möglicherweise dasjenige sein, was wir am Schlusse des Briefes Nr. II finden, daß englischen Originalen die dänischen Namen gegeben worden sind. Andrerseits aber würde es noch immer nicht ausgeschlossen sein, daß hochgestellte und in ihrem sonstigen Charakter höchst würdige Persönlichkeiten sich vor ihrem Fürsten übertrieben devot, ja, sagen wir selbst, hofschranzenmäßig benähmen. Wir sehen diese Möglichkeit

im Hamlet selbst am Polonius verkörpert, der, Hofschranze der schlimmsten Art, uns als ein höchst ehrenwerther und weiser Vater gegenübertritt; in gleicher Art hat sich ein Unsterblicher, den viele der jetzt Lebenden noch gekannt haben, der bahnbrechend auf der höchsten Spitze der wissenschaftlichen Forschung stand, seinem königlichen Herrn gegenüber als devotester Kammerherr gezeigt.

Möglich also könnte es trotzdem sein, daß Shakespeare dänische und nicht englische Porträts gezeichnet habe; aber der Beweis kann nicht geliefert werden, und es möge uns genügen zu erkennen, daß Shakespeare bei der Abfassung des Stückes in der That an ein aktuelles Dänemark gedacht, und nicht, wie es jüngst ein Autor behauptete, Dänemark genannt und England gemeint habe.

Ein neues Ehrenmitglied.

Clara Meyer, geboren in Leipzig, betrat bereits vor ihrem sechszehnten Jahre die Bühne und zwar zuerst in Elberfeld. Nach kurzen Engagements an den Bühnen in Düsseldorf und Amsterdam kam sie 1867 an das Hoftheater in Dessau als sentimentale und tragische Liebhaberin. Hier entwickelte sich zuerst ihr großes künstlerisches Talent. Für ihr Zuwenden zu den Shakespeare'schen Frauengestalten war der Umgang mit dem Oechelhäuser'schen Hause besonders anregend und machte Geh. R. Oechelhäuser auch zuerst Herrn von Hülsen auf ihr Talent aufmerksam, was zur Folge hatte, daß Seitens des Königl. Schauspielhauses der langjährige Kontrakt mit dem Dessauer Hoftheater mit ansehnlichen Geldopfern abgelöst wurde, und sie nun seit Mai 1871 in den Verband dieser Bühne trat, der sie jetzt, nach 20jähriger Thätigkeit, auch als Ehrenmitglied angehört.

Clara Meyer ist fast seit Beginn der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft deren Mitglied.

Sie hat unter allen jetzt lebenden deutschen Shakespeare-Darstellerinnen das größte Repertoire. Wir nennen davon nur aus ihrem Berliner Repertoire: Julia, Porzia, Desdemona, Viola und Olivia, Beatrice und Hero, Anna und Elisabeth, Katharine (Bez. Widerspenstige), Lady Percy, Cordelia, Ophelia, Hermione, Königin (Richard II.), Helena, Lady Macduff, Lady Grey, Prinzessin von Frankreich u. s. w. In einzelnen dieser Rollen ist sie in Berlin mehr als 70 mal aufgetreten.

Die Shakespeare-Gesellschaft hat sich selbst geehrt, indem sie diese Künstlerin, diese Trägerin unwandelbarer Jugend, diese Verkörperung idealster Weiblichkeit in den Erscheinungen Shakespearescher Frauengestalten zu ihrem Ehrenmitgliede machte.

Der Präsident der Shakespeare-Gesellschaft hat ihr am Tage ihrer Abschiedsvorstellung einen silbernen Lorbeerkranz überreicht, auf dessen Blättern die 20 Rollen vermerkt waren, die sie in Berlin gespielt hat.

Literarische Uebersicht.

James Walter. Shakespeare's True Life. Illustrated by Gerald E. Moira. London, Longmans, Green & Co., 1890. Klein Folio. 395 Seiten.

Wenn die überaus glänzende, verschwenderisch reiche Ausstattung des Werkes dasselbe in die Nähe des Halliwell'schen Folio-Shakespeare's stellt, so sind auch der inneren Aehnlichkeiten zwischen beiden Werken nicht so wenige: das äußere Illustrations-Material ist oft werthvoller als das innere, und die Hypothesen, die aus dem Gegebenen gezogen werden, sind häufiger als wünschenswerth von subjektiven aber unsubstanzierten Voraussetzungen gefärbt.

Man wird sich kaum irren, wenn man das hier zu besprechende Buch zur gleichen Gattung zählt wie Elze's Shakespeare und Halliwell's Outlines; es zeigt die gleichen Vorzüge wie die gleichen Mängel: reiches Material, gewissenhaft und sachkundig ausgewählt, dabei aber eine Verschwendung an Phantasie in Bezug auf die Schlüsse, die aus dem Material zu ziehen sind. Wir können Elze und Halliwell nicht dankbar genug für ihre Werke sein, und wenn einst ein wirklich berufener, und mit wirklichem, authentischem Material versehener Shakespeare-Biograph erstehen wollte, so wird auch er den beiden Genannten wie dem Verfasser des vorliegenden Buches zu danken haben; letzterem ganz besonders dafür, daß er, wie Moses das gelobte Land, schon den richtigen Titel für das Werk dieses zukünftigen Biographen geahnt und gesehen hat; aber wir möchten keinem der drei Autoren auf der Bahn der Schlüsse folgen, die sie aus vorhandenen Thatsachen ziehen.

Immerhin dürfen wir dem Walter'schen Buche im vollsten Maaße die Anerkennung zollen, daß es das Resultat fleißigsten Sammelns und Studiums ist und eine Ueberfülle werthvollsten Materials enthält.

Die Englische Bühne zu Shakespeare's Zeit. — Zwölf Dramen seiner Zeitgenossen. Uebersetzt von F. A. Gelbcke. Mit Einleitungen von Robert Boyle. Brockhaus, Leipzig, 1890. 3 Bände.

Das Werk enthält folgende Stücke: John Lilly, Campaspe. — Christoph Marlowe, Eduard II. — Ben Jonson, Volpone. — Thomas Middleton, Die

spanischen Zigeuner. — Thomas Dekker, Fortunatus und seine Söhne. — Thomas Heywood, Der englische Reisende. — John Webster, Appius und Virginia. — Francis Beaumont (und Fletcher), Ein König und kein König. — John Fletcher (und Massinger), Die beiden edlen Vettern. — Philipp Massinger, Der römische Mime. — Mynheer Jan van Olden Barneveld. — John Ford, Ein gebrochenes Herz.

Nach jeder Richtung hin eine hochverdienstliche Arbeit! In den Kreisen des selbst gut unterrichteten und ernst strebenden Publikums ist es nicht immer klar, wie der Boden vorgearbeitet war, ehe die Wunderblume Shakespeare aus ihm emporwachsen konnte. Auf allen Gebieten, seien es die der Kunst, der Wissenschaft, der Industrie, der Dichtung, ist die vollendetste Gestaltung immer die letzte und höchste Verkörperung eines gesammten Strebens, und darum ist es von besonderm Werthe für das Verständniß eines Dichters, diejenigen kennen zu lernen, die, der Morgendämmerung gleich, ihm, der Sonne, vorausgegangen sind.

Solch eine fördernde Belehrung wird dem Publikum durch die Lektüre der geschickt getroffenen Auswahl der Stücke von Shakespeare's Vorgängern und Zeitgenossen, in den vorliegenden Bänden geboten. — Die Uebersetzungen sind vortrefflich und die Boyle'schen Einleitungen bieten ein sehr hübsch und sachkundig zusammengestelltes, übersichtliches und lehrreiches Stück dramatischer Literaturgeschichte, reich ausgeschmückt mit biographischem Material. — Bei der polemischen Antwort, die Mr. Boyle in der Einleitung zum Olden Barneveld unserm Nikolaus Delius giebt, hat er wohl vergessen, wie viel Verehrung man einst diesem Lebenden, wie viel mehr man aber nun diesem Todten schuldete.

Cyril Ransome. Short Studies of Shakespeare's Plots. — London, 1890. —

Das Buch ist aus Vorlesungen vor einem gemischten Publikum entstanden, und die Zwecke des Studierenden sind bei demselben in's Auge gefaßt. Der Autor polemisiert gegen die in den Schulen gebräuchliche Erklärungsart, welche das Hauptgewicht auf die philologische Seite — die Deutung schwerverständlicher Worte — legt, und tritt mit vollem Rechte dafür ein, erst dem geistigen Verständnisse die Wege zu bahnen; die Art aber, wie er dies thun will, ist keine gesunde. Er sagt:

> *To my mind the first object of teachers of Shakespeare should be to create an interest in the plays themselves. For this purpose the work in hand should first be read through as a whole ....*

Auch dieses ist richtig, nur wird der Werth des Ausspruches durch das Folgende aufgehoben:

> *... and the students taught to ask themselves at the end of each scene, or in the longer scenes at moderate intervals, the following or similar questions: First, what has this scene done to advance the story? Second, what light has been thrown by it upon the characters of the persons concerned? Third, what light has been thrown upon the circumstances under which the events which form the plot took place? These questions should in the first place be put to the students, and only when they have done their best to answer them, should further information be given by the teacher, who should carefully teach the students how to read the text in order to find the answer to the questions. When this has been done, the students*

may begin to study the text word by word with the aid of such notes as are supplied by many editions of Shakespeare's plays. Their interest having been aroused, they will be in a position to appreciate exactness in determining the meaning of words, and to value any insight they may gain into the significance of particular phrases, because of the light thrown by it upon knowledge which they have already attained.

Auf diesem Wege gelangt der Studierende zu derselben Dressur, zu derselben äußerlichen Behandlung des Stoffes, welche der Verfasser tadelt. In einem andern Buche, das wir in diesem Bande besprechen, in Johnston's Prototype of Hamlet, ist der einzig richtige Weg angegeben, auf dem man zu naivem, aus dem eigenen Ich herauswachsendem Verständnisse des Dichters gelangen kann. Johnston sagt:

Suppose now we select Julius Caesar as our opening study, what is the first step to be taken? To read it. Simple as this rule appears, it is not always followed: and the professor or lecturer often engages in the discussion of a play, known to his listeners only after the vaguest fashion. It is best for the learner to read it in his own way, at home, getting what he can out of it without too much effort, and laying hold on what most interests him individually. Then, when he comes to the audience chamber, the teacher can take him from one point of view to another until the whole tragedy gathers form and rises before his vision like some fair city as seen from its acropolis.

Johnston vergleicht dieses Lesen sehr treffend mit dem ersten Besuche Roms. Auch hier soll der persönliche Eindruck die Wege bahnen, und ihm dann erst Studium und Lehre folgen.

Die mechanische und phantasielose Art des „Eindringens in den Dichtergeist", der Ransome das Wort spricht, verkörpert sich nirgends deutlicher, als in folgendem Satze:

At the commencement, therefore, I ask you to carefully banish from your mind all preconceived notions about the plays. Be as though Hamlet or King Lear had never been heard of before. Forget what you have read of the ghost, of Ophelia, of Cassius or Miranda. .....

Wenn dieser Rath von Allen befolgt würde und man sich Ransome's Führung in das Verständniß des Dichters überließe, dann würde man vielleicht Ransome, aber sicherlich nicht Shakespeare verstehen lernen, und darum ist, ganz besonders für wirklich Studierende, das Buch Alles, nur nicht förderlich.

Wm. Preston Johnston. The Prototype of Hamlet, and other Shakespearian Problems. New York.

Auch der Inhalt dieses Buches verdankt seine Entstehung einer Reihe von Vorlesungen, welche der Verfasser sowohl in der Universität wie vor gemischten Zuhörerkreisen gehalten hat. Die Titel der einzelnen Vorlesungen sind folgende: *How to study Shakespeare. — Macbeth. — The significance of Hamlet. — The authorship of Hamlet. — The evolution of Hamlet. — The plot of Hamlet. — The prototype of Hamlet.* —

Daß gerade der Titel der letzten Vorlesung zur Bezeichnung des ganzen Buches gewählt worden ist, erinnert an den Gebrauch französischer Verleger,

welche einem Bande kleiner Erzählungen den Titel der am packendsten bezeichneten Novelle geben, um so das Publikum glauben zu machen, es habe einen ganzen Roman dieses Titels in Händen. — Diese kleine Formfrage soll aber dem Werthe des Buches keinen Abbruch thun; und der besteht darin, daß er den weiteren Kreisen des Publikums ein reiches Lehrmaterial bietet. Es ist weniger eigner Stoff, als eine gute Auswahl dessen, was Autoritäten gebracht haben — und der Furness-Shakespeare war hierzu eine ergiebige Quelle —, aber immerhin blickt doch die Ansicht des Verfassers durch, und so werden wir hauptsächlich zwei Dinge feststellen können, nämlich daß derselbe Lady Macbeth für die einzig verantwortliche Urheberin der Verbrechen ansieht, und daß ihm für Hamlet Werder's Erklärung besser gefällt als Goethe's. Als '*Prototype of Hamlet*' stellt er König Jakob I. hin, wie er auch viele andere der oft schon erwähnten persönlichen Beziehungen jener Zeit aus dem Stücke herausliest. Wenn der Leser dem bereits angeführten Rathe Johnston's folgt, und vor der Lektüre dieses Buches sich selbständig in das Werk versenkt, sich sein eigenes Urtheil geschaffen hat, dann ist das vorliegende Buch ein gutes und empfehlenswerthes Hilfsmittel zu weiterer, reicher Belehrung.

Hiram Corson. An Introduction to the Study of Shakespeare. Boston 1889.

Auch dieses Buch will dem Studierenden den Weg für seine Forschung zeigen: *The present work is an attempt to indicate to the student some lines of Shakesperian study which may serve to introduce him to the study of the Plays as plays. No one is carried out to any extent; but enough is presented, it is hoped, to enable the student, with the additional aid of such easily accessible sources as are noted, to extend the several lines of study indicated.*

Das Inhalts-Verzeichniß zeigt uns folgenden Weg: *Introduction. The Shakespeare-Bacon Controversy. The authenticity of the first Folio. The chronology of the Plays. Shakespeare's verse. Distinctive use of verse and prose in Shakespeare's plays. The Latin and the Anglo-Saxon elements of Shakespeare's English, and the monosyllabic vocabulary, in their relations to the intellectual, the emotional and the dramatic.* Diesem schließen sich dann ästhetische und dramaturgische Betrachtungen über Romeo and Juliet, King John, Much Ado about Nothing, Hamlet, Macbeth, Antony and Cleopatra an, und endlich folgen *Jottings of the text of Hamlet, Miscellaneous Notes*, und *Examination Questions*.

Das Buch ist eine Fundgrube feinster Beobachtungen, deren Hauptwerth darin liegt, daß sie Front machen gegen das doktrinäre und theoretische Herausgrübeln aus dem Dichterplan und Dichterworte, und sich dagegen vertiefen in das ursprüngliche Schaffen des Dichtergeistes. In Bezug hierauf kann auf nichts so dringend hingewiesen werden, wie auf die Stellung und die Mission im Stücke, die der Verfasser dem Bruder Lorenzo in Romeo und Julia anweist. — Die Klarheit seines dramaturgischen Blickes zeigt er auch in folgenden Worten über Lady Macbeth:

> *It can be as plainly read that the part played by Lady Macbeth was in the service of a wifely sympathy with her husband's o'ermastering desire for sovereignty, and not af an independent ambition; a desire with which, so for as the evidence goes in the play, she had nothing originally to do.*

Und, die Hexen betreffend:

They originated nothing within him, they but harped upon what he had previously desired and meditated, and that stimulated his evil propensities into acts.

Ich wünschte, Herr Johnston hätte diese Sätze gelesen, bevor er seine Bemerkung über meine Auffassung der Lady Macbeth niederschrieb; er wäre dann vielleicht dem richtigen Verständnisse näher getreten.

Auch in der Hamlet-Studie des Corson'schen Buches finden sich äußerst feine und geistreiche Beobachtungen, obwohl auch hier ein Symptom der ganz neuen spezifisch amerikanischen Shakespeare-Krankheit zu Tage tritt, die sich in der Neigung zeigt, Werder's Auffassung über die Goethe's zu stellen. Aber ich glaube, diese Krankheit ist nicht gefährlich; sie ist vorübergehend wie die Baco-Epidemie. Sie entspringt einer Neigung, die merkwürdigerweise Corson selbst bekämpft: *to out-herod Herod*, und der er dennoch verfällt. Er sagt so wundervolle Worte, die da mahnen, den Dichter aus dem Dichter heraus zu erklären, und nicht Subtilitäten in ihn hineinzudeuten; er führt diese Lehre in so glänzender Weise in seinem Essay über Romeo and Juliet durch, — und verfällt dem bekämpften Fehler doch im Hamlet!

Höchst geistvoll ist, was er in der Abhandlung über King John in Betreff des Zeitpunktes sagt, der gerade in den Tagen Shakespeare's dem Dichter möglich machte, das große Drama, die Reihenfolge der Könige, zu schreiben.

King John strikes the keynote of the whole series, that keynote being nationality. And Shakespeare wrote these historical plays at a period in English history, when the sense of nationality was deeper than it had ever been before, or, perhaps, has ever been since; and when the national genius had reached its greatest intensity, as is sufficiently shown by the wonderful literary products of the period alone. Shakespeare appeared at the most favorable time in Englands history, at the most favorable time, indeed, in the world's history, for the production of a great Drama. It is questionable whether there will ever again come a time as favorable.

Für einen deutschen Shakespeare ist jedenfalls die Zeit noch nicht gekommen!

Das Corson'sche Buch soll auf das dringendste den Fachgenossen sowohl wie dem Publikum empfohlen sein.

Frederick Gard Fleay. A Chronicle History of the London Stage, 1559—1642. London 1890. 424 Seiten.

Ein sehr fleißiges und außerordentlich brauchbares Hilfsmittel für das Studium der Bühnenverhältnisse in der Elisabeth-Zeit.

In der von Wagner und Pröscholdt herausgegebenen Sammlung der hakespeare'schen Stücke, *edited with critical notes and introductory notices,* liegen, von Pröscholdt bearbeitet, Timon, Julius Caesar, Macbeth, Hamlet, King Lear und Othello (Band 29—34) vor. Hamburg, Verlagsanstalt und Druckerei, A.-G. vormals Richter.

Eine gut gearbeitete Ausgabe, welche, gleich geeignet für das Schul-Studium wie für die Privat-Lektüre, ohne viel *encumbrances of notes* doch die volle Kenntniß

und sachkundige Benutzung des einschlägigen Materials auf jeder Seite zeigt. Der unglaublich billige Preis — 50 Pfennige für das Bändchen — trägt außerdem dazu bei, sie ganz besonders zu empfehlen.

Albrecht Wagner, Shakespeare's Macbeth. Nach der Folio von 1623, mit den Varianten der anderen Folios. Halle 1890.

Die Macbeth-Forscher müssen es dem Autor Dank wissen, daß er ihnen das Quellenmaterial so handlich, auf noch nicht 100 Seiten giebt. Er wird sich ein großes Verdienst erwerben, wenn er, wie das Vorwort verspricht, in gleicher Weise die anderen Stücke — wenigstens diejenigen, welche in erster Reihe studiert werden — veröffentlicht.

Shakespeare Reprints. II. Hamlet. Parallel texts of the first and second Quartos and the first Folio. Edited by Wilhelm Vietor. Marburg 1891.

Ein nützliches Buch für Textstudien, da es die Vergleichung der drei Haupttexte auf jeder Seite ermöglicht. Eine nächste Auflage wird hoffentlich die ziemlich große Zahl von Druckfehlern vermeiden.

Students' Series for School, College, and Home. No. 32. Julius Caesar by William Shakespeare. Students' Tauchnitz-Edition. Mit deutschen Erklärungen von Dr. Immanuel Schmidt. Leipzig 1891.

Eine gründliche und überaus sachkundige Arbeit, welche für das Lesen in deutschen Schulen sehr zu empfehlen ist.

Adolf Gelber, Shakespeare'sche Probleme. Plan und Einheit im Hamlet. Wien 1891.

„Das ist der Fluch der bösen That, daß sie fortzeugend Böses muß gebären!“ Klein, Werder, diesen folgend eine Reihe von Nachbetern, und nun begeisterter, fanatischer als seine Vorgänger, Gelber! Und seltsam! Auf Werder, wie auf Gelber paßt eine Umschreibung des Wortes: „Wer heftig wird, hat Unrecht“; denn man kann von Beiden sagen: „Wer unhöflich wird, hat Unrecht.“ Beide sprechen sie in unziemlich geringschätziger Weise von den Männern, die vor ihnen an Hamlet ihr kritisches Können geübt, aber außerdem doch so viel Tüchtiges geleistet haben, daß der wirklich berufene, ernst strebsame Jünger bei allem Bewahren eignen Urteils doch mit Achtung, mit einer Art von keuscher Jünglingsschüchternheit an sie herantritt. Ueberhaupt, wozu dieses stete Angreifen der Persönlichkeiten? Beweist eure Sache aus der Sache selbst heraus; ist euer Beweis stark genug dazu, so bedarf es keiner persönlichen Angriffswaffen.

Meiner und mit mir vieler Anderer Ansicht nach würde Shakespeare sich im Grabe umdrehen, wenn er erführe, daß — was glücklicher Weise nicht der Fall ist — die Mehrzahl seiner Leser eine so nüchterne, spießbürgerliche, steifleinene Ansicht von seinem Hamlet habe, wie ihn hinzustellen sich neuerdings eine kleine Gemeinde bemüht. Ich habe es schon früher ausgesprochen: ihnen fehlt der dra-

matische Schutzmann, welcher es auf seinen Diensteid nimmt, daß der Vater Hamlet vom Bruder gemordet und daß sein Geist ein ehrliches Gespenst sei. Und was den Ton betrifft, in dem sie für ihre Ansicht kämpfen, so kann ich nur unsern Autor in den Worten citieren (die er auf Rümelin anwendet) (S. 146):

> Diese seine Bemerkungen vor Augen, begreifen wir den Muth nicht, der ihn antrieb, sich als Führer einer neuen Schule zu geberden; bloß seine Unbescheidenheit und seine leichtfertige Verkleinerungssucht sind neu. Der Junge verhöhnt die Alten . . .

Neues bringt uns das Buch nichts, höchstens die Idee, daß Ophelia zum Hamlet gegangen sei, um ihm zu erzählen, daß er nach England gesandt werden solle (eine ganz hübsche Idee, von der wir nur nicht wissen, ob Shakespeare sie gehabt habe), und dann die lapidar gefaßte Disposition des Stückes (S. 271):

> Ungemein klare Disposition des ganzen Stoffs: 1. Akt Anzeige; 2. Akt Nachspürung; 3. Akt Beweis; 4. Akt gezwungene Unthätigkeit; 5. Akt Urtheilsvollzug. — 1. Akt Ruf zum Handeln; 2. Akt Hamlet darf nicht handeln; 3. Akt Hamlet will nicht handeln; 4. Akt Hamlet kann nicht handeln; 5. Akt Hamlet muß handeln.

Eine sehr lang und höchst ernsthaft durchgeführte Gerichtsverhandlung, in der vorausgesetzt wird, daß Hamlet wirklich den König getödtet hätte, und nun seine Zeugen vorführen solle, um sich zu diskulpieren, indem er seinen Oheim als Brudermörder hinstellt, erreicht ihren Zweck nicht, weil der Geist pflichtvergessen genug ist, nicht zu erscheinen! Vermuthlich ist ihm das Vorladungs-Mandat nicht zu Händen gekommen! — Diese Verhandlung ist so ernsthaft gehalten, daß sie wirklich zum Amusement des Lesers dient.

Der Autor berichtet von der ersten Begegnung des Geistes und Hamlet, und fährt dann fort (S. 124):

> Als er sich zur Rückkehr in's Schloß aufmachte, war der Kanonendonner verstummt, das Fest war aus, und Claudius lag unter dem höchsten Schutz, den es für ihn geben konnte, weil in Gertruden's Armen, an Gertruden's Seite in dem heute erst aufgerichteten ehelichen Bett — und so konnte Hamlet in dieser Nacht nicht mehr handeln. Aber als er dann allein blieb die ganze lange Nacht, allein mit der Nacht und seinem Gewissen, da war wohl Zeit für die Arbeit der prüfenden Vernunft, da zog die ungeheure Kette von faktischen, rechtlichen und sittlichen Erwägungen, die wir hier beschrieben haben, durch seinen Geist, und als es Tag wurde, durfte er nicht mehr handeln: denn ohne Beweise darf man nicht tödten, und wenn die Beweise dritthalb Monate ausbleiben, so darf man eben dritthalb Monate lang nicht tödten. Und unter uns gesagt: sind denn dritthalb Monate eine gar so erschreckend lange Zeit? Ich habe von Fällen gehört, wo die Polizei Jemanden im Verdachte eines Verbrechens hatte, und ihn erst nach vielen Jahren faßte, weil eben nicht früher der entscheidende Beweis sich fand, — und da will man noch immer behaupten, daß Hamlet seine Zeit auf der Bärenhaut zubrachte?

(S. 126): Und siehe da, so wären wir also plötzlich und unversehens bei der totalen Umkehr aller gewohnten Anschauungen über unser Drama angekommen! Bisher ruhte alle Last der Unverständlichkeit und Unnatürlichkeit auf Hamlet — und nun ist er es mit einem Male nicht mehr, sondern der Geist, welcher unthätig ist und zögert! Diese höchst- und nächstinter-

essierte Person unterläßt, was zur Erfüllung ihres Interesses die vornehmste Bedingung! Dieser Geist eines weisen Königs vernachlässigt, was der beschränkte irdische Verstand nicht außer Acht lassen würde! Dieser Unbekannte legitimiert sich nicht! Dieser Repräsentant der höchsten Gerechtigkeit verschuldet die Verschleppung der Rache und läßt den Menschen, der sich ihr widmen will, in Zweifel und Blindheit vergehen!

In Bezug auf den Monolog: „Sein oder Nichtsein" sagt er (S. 169) Folgendes:

Man hat ihn schrecklich mißverstanden. „Die Pfeil' und Schleudern des wüthenden Geschicks erdulden", hält man für eine Explikation zum Sein und „sich waffnend gegen eine See von Plagen durch Widerstand sie enden", für eine Explikation zum Nichtsein. Doch dies ist falsch; vielmehr ist Beides zusammen, das Erdulden und das Widerstehen, eine einzige Explikation, und die Phrase:

. . . . die Pfeil' und Schleudern
Des wüthenden Geschicks erdulden, oder
Sich waffnend wider eine See von Leiden,
Durch Widerstand sie enden —

diese ganze Phrase expliciert das Sein. Sie ist sprachlich zusammengebunden durch dieselbe Hauptfrage, was edler im Gemüth ist; logisch gebunden, weil sie den Kontrast zwischen Duldung und Widerstand hart zusammenhält; der objektiven Wahrheit gemäß gebunden, weil mit diesen beiden Verhaltungsformen der Kreis der Möglichkeiten, wie man einem Angriff entgegenstehen kann, völlig erschöpft ist, und gebunden endlich auch in dem höchsten, dem philosophischen Sinne: denn Erdulden ist Widerstehen, Unthätigkeit und That, Wehrlosigkeit und Wehrhaftigkeit, Kampf und Resignation, andere opfern und sich opfern — das Alles ist Sein, das sind in Wahrheit die beiden großen Prinzipien und Formen des Lebens. Die weiteren Verse aber:

. . . . . Sterben — schlafen . . . . .

diese Verse sind die Explikation zum Nichtsein.

Ein wunderbares Mißverstehen der Schreibweise Shakespeare's, zu glauben, daß die Worte:

Durch Widerstand sie enden — sterben — schlafen —

nicht zusammengehörten; daß sich eine volle Gedankentrennung zwischen den Wörtern „enden" und „sterben" vollziehe! Nein! Der Widerstand, von dem Hamlet spricht, ist eben das Sterben!

Der Verfasser spricht in der Einleitung denselben Wunsch aus, den wir in dem Referat über Ransome's Buch charakterisiert haben, daß der Leser ohne jede Kenntniß Hamlet's sich an der Hand des Autors in das Verständniß desselben einführen lasse; nun, ich möchte dem Publikum auf dieser Bahn einen anderen Führer, und zwar Goethe, empfehlen.

Wenn ich übrigens den Gedankengang im Gelber'schen Buche angreifen mußte, so will ich doch gern die Gewandtheit des Styls anerkennen.

Erwin Hense, Ueber die Erscheinung des „Geistes" im Hamlet. Elberfeld 1890.

„Die Art und Weise, so nehme ich an, einen Geist als gut oder böse zu erkennen, bestand darin, festzustellen, ob er im Stande war, seinen Platz zu verändern."

Das ist der eine Gedanke in dieser Abhandlung, der, wenn er erwiesen wäre, Herrn Gelber sehr in Verlegenheit setzen müßte. Die zweite Frage behandelt das Spiel Hamlet's und der Mutter beim Erscheinen des Geistes. — Eine Arbeit voll guter Winke für die Bühnen.

Erschienen sind:

R. Ohle, Shakespeare's Cymbeline und seine romanischen Vorläufer. Berlin 1890.

A. H. Wall, Shakespeare's Face. A Monologue on the Various Portraits of Shakespeare in comparison with the Death Mask now preserved as Shakespeare's in the Grand Ducal Museum at Darmstadt. Stratford-upon-Avon 1890.

Karl Lentzner, Zur Shakespeare-Bacon-Theorie. Halle 1890.

„Der hier vorliegende Aufsatz . . . hat zum Zweck, Shakespeare's Autorschaft der nach ihm genannten Dramen gegen die Baconianer zu schützen."

Helena Faucit Martin, Ophelia und Porzia, zwei Shakespeareische Frauen-Charaktere. Uebertragen von Karl Lentzner. Leipzig 1890.

Emil Penner, Metrische Untersuchungen zu George Peele. Doktor-Dissertation. Braunschweig 1890.

Geschichte des studentischen Shakespeare-Vereins in Halle a. S. während der Jahre 1864—1889. Festschrift. Halle.

C. Schultes, Solus cum Sola! oder William's Sturmjahre. Original-Shakespeare-Roman. Leipzig 1891.

H. Krumm, Die Verwendung des Reimes in dem Blankverse des englischen Dramas zur Zeit Shakespeare's. Theil I. Der Reim in dem fünffüßigen Jambus der vorshakespeare'schen Dramen. Leipzig 1889.

Shakespeare's Macbeth. Mit Anmerkungen zum Schulgebrauch, herausgeg. von Dr. Oskar Thiergen. Bielefeld 1889.

Anglia, Band XII und XIII enthält einen Aufsatz von Sarrazin, unter dem Titel: Die Entstehung der Hamlettragödie.

L. Clarke Davis, The Story of the Memorial Fountain of Shakespeare at Stratford-upon-Avon. Gift of Geo. W. Childs. Cambridge 1890.

W. Wetz, Shakespeare vom Standpunkte der vergleichenden Litteraturgeschichte. I. Band. Die Menschen in Shakespeare's Dramen. Worms 1890.

Eine eingehende Besprechung dieses Werkes wird nach dem Erscheinen des angekündigten zweiten Bandes im Jahrbuche ihren Platz finden.

Adolf Mirus, Freiherr August von Loën. Ein Beitrag zur Geschichte des Hoftheaters zu Weimar. Weimar 1889.

Ein liebevolles, treues Lebensbild unseres so tief betrauerten Vorsitzenden und Freundes.

The Henry Irving Shakespeare. Vols. VII und VIII.

W. Shakespeare's dramatische Werke, übersetzt von Schlegel und Tieck. Im Auftrage der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft herausgegeben und mit Einleitungen versehen von Wilhelm Oechelhäuser. Deutsche Verlagsanstalt, Stuttgart.

Statistischer Ueberblick

über die Aufführungen Shakespeare'scher Werke auf den deutschen und einigen ausländischen Theatern im Jahre 1890.

Aachen (Stadttheater, Dir. Ernst). Der Widerspenstigen Zähmung (Deinhardstein), 1 m. — Viel Lärm um Nichts, 2 m. — Othello (Schlegel-Tieck), 1 m. — Ein Wintermärchen (Dingelstedt), 1 m.

Altenburg (Herzogliches Hoftheater, Dir. Liebig). Romeo und Julia (Schlegel-Tieck), 1 m.

Altona (Stadttheater, Dir. Pollini). König Lear (Schlegel), 1 m. (Sonnenthal a. G.) — Der Kaufmann von Venedig, 1 m. (Friedmann a. G.) — König Richard III. (Schlegel-Dingelstedt), 1 m. (w. o.) — Romeo und Julia, 1 m. (Matkowsky a. G.) — Hamlet, 1 m. (w. o.) — Die bezähmte Widerspenstige (Baudissin-Deinhardstein), 1 m. (w. o.)

Amsterdam, Rotterdam etc. (Dir. v. Lier). Othello, 7 m. (Possart a. G.)

Augsburg (Stadttheater, Dir. Ubrich). Ein Sommernachtstraum (Schlegel-Tieck), 2 m. — Die bezähmte Widerspenstige (Baudissin-Deinhardstein), 1 m. (Frl. Barkany a. G.) — Viel Lärm um Nichts (Holtei), 1 m.

Bamberg (Stadttheater, Dir. Reck). Die Widerspenstige (Baudissin-Deinhardstein), 1 m.

Barmen (Stadttheater, Dir. Gettke). Hamlet, 1 m. — Othello, 1 m. — Die bezähmte Widerspenstige (Baudissin-Deinhardstein), 1 m. (Frl. Barkany a. G.)

Basel (Stadttheater, Dir. Morrwitz). König Richard III. (Schlegel), 1 m.

Berlin (Königl. Schauspielhaus). Was Ihr wollt (Schlegel), 1 m. — Ein Wintermärchen (Dingelstedt), 1 m. — Romeo und Julia (Schlegel), 3 m. — König Lear, 5 m. — Der Sturm (Schlegel), 36 m. — Verlorne Liebesmüh (Genée), 3 m. — Othello, 2 m. — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 2 m.

Berlin (Deutsches Theater, Dir. L'Arronge). Hamlet, 1 m. — Der Widerspenstigen Zähmung, 5 m. — König Richard III., 3 m. — Das Wintermärchen, 28 m. — Romeo und Julia, 3 m.

Berlin (Berliner Theater, Dir. Barnay). Hamlet, 22 m. — König Lear, 9 m. — Der Kaufmann von Venedig, 3 m. — Julius Cäsar, 6 m. — Othello, 4 m.

Berlin (Ostend-Theater, Dir. Samst). Othello (Voß), 5 m. — Romeo und Julia, 7 m. (3 m. Kainz a. G.)

Bern (Stadttheater, Dir. Nicolini). Othello, 2 m.

Bielefeld u. *Wesel* (Stadttheater, Dir. Magener). Die bezähmte Widerspenstige, 1 m. — Romeo und Julia, 1 m. — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 1 m.

Bonn (Stadttheater, Dir. Hofmann). Was Ihr wollt (Schlegel), 1 m. — Viel Lärm um Nichts (Holtei), 1 m.

Braunschweig (Herzogl. Hoftheater). Ein Wintermärchen (Dingelstedt), 2 m. — Romeo und Julia (Schlegel-Förster), 2 m. — König Richard III. (Schlegel-Dingelstedt), 1 m.

Bremen (Stadttheater, Dir. Senger). Der Kaufmann von Venedig, 2 m. (1 m. Haase a. G.) — Macbeth, 1 m. — Hamlet (Schlegel), 2 m.

Bremerhaven (Stadttheater, Dir. Fritzsche). Othello, 1 m. (Morisson a. G.)

Breslau (Stadttheater, Dir. Brandes). Othello (Schlegel-Tieck), 2 m. — Romeo und Julia (Schlegel), 1 m. (Matkowsky a. G.) — Hamlet (Schlegel), 1 m. — Coriolanus (Wilbrandt), 3 m.
Bromberg (Stadttheater, Dir. Schönerstädt). Die bezähmte Widerspenstige (Deinhardstein), 2 m.
Calbe a. S. (Stadttheater, Dir. Müller). Othello, 1 m.
Cassel (Königliches Theater). Viel Lärm um Nichts (Holtei), 2 m. — Romeo und Julia (Schlegel), 2 m. — Ein Sommernachtstraum (Schlegel), 2 m. — Die Komödie der Irrungen (Holtei), 3 m. — Hamlet (Schlegel), 3 m. — Ein Wintermärchen (Dingelstedt), 3 m. — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 2 m. — Was Ihr wollt, 2 m.
Chemnitz (Stadttheater, Dir. Jesse). Der Kaufmann von Venedig, 1 m. — Othello (Schlegel-Tieck), 1 m. (v. d. Osten a. G.) — Viel Lärm um Nichts (Holtei), 2 m. — Romeo und Julia Schlegel-Tieck), 2 m. — Die bezähmte Widerspenstige (Deinhardstein), 1 m. (Barkany a. G.)
Cottbus (Stadttheater, Dir. Sußa). Othello, 1 m.
Crefeld (Stadttheater, Dir. Otto). Romeo und Julia, 2 m. — Julius Caesar, 6 m. — Othello (Schlegel-Tieck), 1 m. — Die bezähmte Widerspenstige, 1 m. (Ellmenreich a. G.) — Ein Sommernachtstraum, 3 m. — König Johann, 3 m. — König Richard II., 2 m.
Danzig (Stadttheater, Dir. Rosé). Romeo und Julia, 1 m. (Matkowski a. G.) — Hamlet (Schlegel), 1 m. (w. o.)
Darmstadt (Großherzogliches Hoftheater). Ein Sommernachtstraum (Schlegel), 1 m. — Viel Lärm um Nichts, 1 m. — Ein Wintermärchen (Dingelstedt), 1 m. — Othello (Voß), 2 m. — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 1 m.
Dessau (Herzogliches Hoftheater). Ein Wintermärchen (Dingelstedt), 1 m. — Romeo und Julia (Schlegel). 2 m. — Viel Lärm um Nichts (Holtei), 1 m. — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 1 m. — *Bernburg*. Viel Lärm um Nichts (Holtei), 1 m. — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 1 m.
Dresden (Königliches Hoftheater, Altstadt). Macbeth (Schiller-Tieck-Kaufmann-Dingelstedt), 1 m. — Ein Sommernachtstraum (Schlegel), 1 m. — Hamlet (Schlegel), 2 m. — Neustadt: Viel Lärm um Nichts (Baudissin-Holtei), 1 m. — Der Widerspenstigen Zähmung (Baudissin - Deinhardstein), 1 m. — König Richard III. (Schlegel-Dingelstedt), 2 m. — Hamlet (Schlegel), 1 m.
Dresden (Residenztheater, Dir. Mauthner). Othello (Schlegel-Tieck), 4 m. (Matkowski a. G.) — Romeo und Julia (Schlegel-Tieck), 2 m. (w. o.)
Düsseldorf (Stadttheater, Dir. Simons). Hamlet (Schlegel), 1 m. — Ein Wintermärchen (Dingelstedt), 3 m. — Romeo und Julia (Schlegel), 2 m. — Die bezähmte Widerspenstige (Deinhardstein), 1 m. (Barkany a. G.) —
Duisburg: Die bezähmte Widerspenstige, 1 m. (w. o.)
Eckernförde (Stadttheater, Dir. Dessau). Othello (Schlegel-Tieck), 1 m.
Eisenach (Stadttheater, Dir. Tauscher). König Lear (Schlegel-Tieck), 1 m. — Othello (Schlegel), 1 m. (v. d. Osten a. G.) — Ein Sommernachtstraum, 2 m. — (Dir. Berstl:) Hamlet, 1 m.
Elberfeld (Stadttheater, Dir. Gettke). Hamlet, 1 m. (Friedmann a. G.) — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 1 m. (w. o.) — Othello, 2 m. — Die bezähmte Widerspenstige (Baudissin-Deinhardstein), 3 m. (1 m. Barkany a. G.)
Elbing (Stadttheater, Dir. Mauthner). Othello (Voß), 2 m. — Hamlet (Schlegel-Tieck), 1 m.
Essen (Vaudevilletheater, Dir. Berthold). Der Widerspenstigen Zähmung, 1 m.
Frankfurt a. M. (Opernhaus). Ein Sommernachtstraum (Schlegel), 1 m. — Ein Wintermärchen (Dingelstedt), 1 m. — König Lear, 1 m. — (Schauspielhaus:) Romeo und Julia, 1 m. — Viel Lärm um Nichts, 3 m. — Hamlet (Schlegel), 3 m. — Julius Caesar, 1 m. — Die Zähmung der Widerspenstigen (Deinhardstein), 4 m. — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 1 m.
Frankfurt a. O. (Stadttheater, Dir. Temmel). Der Kaufmann von Venedig, 2 m.
Frauenstein i. A. (Dir. Richter). Othello (Voß), 2 m.
Fürth (Stadttheater, Dir. Reck). Die Widerspenstige (Baudissin - Deinhardstein), 2 m. (1 m. Barkany a. G.) — Hamlet (Schlegel), 1 m. (Emerich Robert a. G.)
Gera (Reuß) (Fürstliches Theater). Die bezähmte Widerspenstige (Deinhardstein), 2 m. — Romeo und Julia (Schlegel), 1 m. — Viel Lärm um Nichts (Holtei), 1 m.

Görlitz (Stadttheater, Dir. Schindler). Romeo und Julia, 2 m. (1 m. Barkany a. G.) — Ein Wintermärchen (Dingelstedt), 2 m.
Göttingen (Stadttheater, Dir. Berstl). Hamlet, 3 m. — Othello (Schlegel-Tieck), 2 m. — Ein Wintermärchen (Dingelstedt), 2 m.
Graz (Theater am Franzensplatz). Othello, 1 m. — Romeo und Julia, 1 m.
Graudenz (Kaiser Wilhelm-Theater, Dir. Hoffmann). Der Widerspenstigen Zähmung, 1 m.
Greifswald (Stadttheater, Dir. Bruhn). Othello (Voß), 1 m.
Halle a. S. (Stadttheater, Dir. Rudolph). Ein Wintermärchen (Dingelstedt), 1 m. — Hamlet (Schlegel-Tieck), 2 m.
Hamburg (Stadttheater, Dir. Pollini). König Lear (Schlegel), 1 m. (Sonnenthal a. G.) — Der Kaufmann von Venedig, 1 m. (Friedmann a. G.) — König Richard III. (Schlegel-Dingelstedt), 1 m. (w. o.) — Romeo und Julia, 1 m. (Matkowski a. G.) — Hamlet, 1 m. (w. o.) — Ein Wintermärchen, 1 m.
Hannover (Königliches Theater). Othello (Schlegel-Tieck), 2 m. — Macbeth (Schiller-Schlegel), 2 m. — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 2 m. — Was Ihr wollt (Schlegel), 1 m. — Viel Lärm um Nichts (Holtei), 2 m.
Harburg (Volkstheater, Dir. Hilmer). Othello, 2 m.
Hof (Stadttheater, Dir. Weigel). Hamlet, 1 m.
Jauer (Stadttheater, Dir. Trauth). Othello, 1 m.
Innsbruck (Stadttheater, Dir. Blasel). König Lear, 1 m.
Iserlohn u. *Witten* (Stadttheater, Dir. Herrmann). Ein Sommernachtstraum, 1 m. — Die bezähmte Widerspenetige (Deinhardstein), 1 m.
Itzehoe (Stadttheater, Dir. de Nolte). Othello (Schlegel-Tieck), 1 m.
Kaiserslautern (Stadttheater, Dir. Hodeck). Othello (Voss), 1 m.
Karlsruhe i. B. (Großherzogl. Hoftheater). König Heinrich IV., 1. Th. (Schlegel), 2 m. — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 2 m. — Romeo und Julia (Schlegel), 4 m. (1 m. in Baden-Baden.)
Kehl (Stadttheater, Dir. Vollert). Othello, 2 m.
Kiel (Stadttheater, Dir. Hoffmann). Die bezähmte Widerspenstige (Deinhardstein), 2 m. (1 m. Barkany a. G.) — Othello (Schlegel), 2 m.
Kiew siehe *Meiningen*.
Köln (Stadttheater, Dir. Hofmann). Viel Lärm um Nichts (Holtei), 1 m. — Hamlet (Schlegel), 2 m. (Sonnenthal a. G.) — König Lear (Schlegel-Tieck), 1 m. (w. o.) — Julius Caesar (Schlegel), 3 m. — Romeo und Julia (Schlegel), 1 m. — König Richard III. (Dingelstedt), 1 m. (Possart a. G.)
Königsberg i. Pr. (Stadttheater, Dir. Aman), Die Widerspenstige, 1 m. — (Dir. Jantsch). Julius Caesar, 7 m. — Romeo und Julia (Schlegel), 2 m.
Köthen (Tivolitheater, Dir. Schröder). Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 1 m. — Die bezähmte Widerspenstige (Deinhardstein), 1 m.
Leipzig (Neues Stadttheater, Dir. Stägemann). Ein Sommernachtstraum (Schlegel-Tieck), 1 m. — Hamlet (Schlegel), 1 m. — Viel Lärm um Nichts (Holtei), 2 m. (Ellmenreich a. G.) — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 2 m. (Possart a. G.) — (Altes Stadttheater.) Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 2 m. — Romeo und Julia (Schlegel), 1 m. — Viel Lärm um Nichts (Holtei), 1 m. (Ellmenreich a. G.)
Lodz i. Rußland (Deutsches Theater, Dir. Rosenthal). Othello, 1 m.
Lübeck (Stadttheater, Dir. Erdmann). Hamlet (Schlegel), 1 m.
Lübeck (Wilhelmtheater, Dr. Feldhusen). Die bezähmte Widerspenstige (Deinhardstein), 1 m.
Lüneburg (Stadttheater, Dir. Feldhusen). Romeo und Julia, 1 m.
Magdeburg (Stadttheater, Dir. Varena). Ein Sommernachtstraum (Schlegel-Tieck), 2 m. — Romeo und Julia (Schlegel), 2 m. — Othello (Schlegel), 1 m.
Magdeburg (Victoriatheater, Dir. Häuseler). Der Kaufmann von Venedig, 1 m. (Possart a. G.)
Mainz (Stadttheater, Dir. Schirmer). Hamlet (Schlegel), 2 m. — Othello (Schlegel), 1 m. — Viel Lärm um Nichts (Holtei), 1 m. — Romeo und Julia (Schlegel), 1 m. — König Richard III., 1 m.
Mannheim (Großherzogl. Hof- und Nationaltheater). Macbeth (Dingelstedt), 1 m. — Der Sturm, 4 m.
Meiningen. Gastspiele: Der Kaufmann von Venedig, 4 m. in St. Petersburg, 4 m. in Moskau, 1 m. in Kiew, 2 m.

in Odessa. — Julius Caesar (Schlegel-Laube), 3 m. in St. Petersburg, 2 m. in Moskau, 2 m. in Kiew, 3 m. in Odessa. — Ein Wintermärchen (Tieck), 1 m. in Moskau, 2 m. in Kiew, 3 m. in Odessa. — Was Ihr wollt, 1 m. in Moskau, 1 m. in Kiew, 1 m. in Odessa.

Meißen (Stadttheater, Dir. Seder). Othello (Schlegel-Tieck), 1 m.

Metz (Stadttheater, Dir. Adolphi). Die bezähmte Widerspenstige, 1 m.

Milwaukee u. *Chicago, Amerika* (Deutsches Theater, Dir. Welb). Der Kaufmann von Venedig, 1 m. (Possart a. G.) — König Lear, 2 m. (Possart a. G.)

Mitau (Schauspielhaus). Romeo und Julia, 1 m. — Hamlet, 1 m. — Othello, 1 m.

Moskau siehe *Meiningen.*

Mühlhausen i. Thür. (Stadttheater, Dir. Heuser). Viel Lärm um Nichts (Holtei), 1 m.

München (Königl. Hof- u. Nationaltheater). König Lear (Schlegel-Tieck-Shakespeareges.), 5 m. — Der Widerspenstigen Zähmung (Deinhardstein), 1 m. — König Heinrich IV., 1. Th. (Tieck-Shakespeare-Ges.), 1 m. — König Heinrich IV., 2. Th. (dgl.), 5 m. — König Heinrich V. (dgl.), 4 m. — (Residenztheater). . Viel Lärm um Nichts (Schlegel-Tieck), 7 m. — Der Widerspenstigen Zähmung (Deinhardstein), 2 m. — Verlorne Liebesmüh (Genée), 1 m.

Neustrelitz (Großherzogl. Theater). Ein Sommernachtstraum (Schlegel), 1 m.

Nürnberg (Stadttheater, Dir. Reck). Die bezähmte Widerspenstige (Baudissin-Deinhardstein), 2 m. (1 m. Barkany a. G.) — Hamlet (Schlegel), 1 m. (Emerich Robert a. G.) — *Bamberg.* Die bezähmte Widerspenstige, 1 m.

Odessa siehe *Meiningen.*

Oldenburg (Königl. Städt. Theater). Othello, 1 m.

Oldenburg (Großherzogl. Hoftheater). Hamlet (Schlegel), 1 m. — Othello (Schlegel-Tieck), 1 m. — Die bezähmte Widerspenstige (Deinhardstein), 1 m. (Barkany a. G.)

Plauen etc. (Stadttheater, Dir. Schmid). Othello (Schlegel-Tieck), 3 m.

Posen (Stadttheater, Dir. Rahn). Die bezähmte Widerspenstige, 1 m. — Hamlet, 1 m (Matkowski a. G.) — Othello, 1 m. (w. o.) — (Dir. Richards). Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 1 m. — Ein Wintermärchen (Dingelstedt), 8 m.

Potsdam (Königl. Schauspielhaus, Dir. Pochmann). König Lear (Schlegel-Tieck), 1 m. — Romeo und Julia (Schlegel), 1 m. (Frl. Geßner a. G.) — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 1 m.

Prag (Neues deutsches Theater, Dir. Neumann). Romeo und Julia, 1 m. — Hamlet, 1 m. — Julius Caesar, 1 m. — Ein Sommernachtstraum, 1 m.

Regensburg (Stadttheater, Dir. Freudenburg). Der Kaufmann von Venedig, 1 m. — Die bezähmte Widerspenstige (Deinhardstein). 1 m. — Othello, 1 m. — Viel Lärm um Nichts (Tieck-Baudissin), 1 m. — König Richard III. (Schlegel-Dingelstedt), 1 m.

Reichenbach i. V. (Stadttheater, Dir. Staack). Hamlet, 1 m.

Reichenberg i. B. (Stadttheater). Der Kaufmann von Venedig. 1 m.

Reutlingen (Saisontheater, Dir. Urban). Othello (West), 1 m.

Reval i. Rußland (Stadttheater, Dir. Berent). Othello, 1 m. — Hamlet, 1 m.

Riga (Stadttheater). Ein Sommernachtstraum, 5 m. — Ein Wintermärchen, 1 m. — Der Kaufmann von Venedig, 2 m. — Was Ihr wollt, 2 m.

Rostock (Thaliatheater, Dir. Richards). König Lear (Schlegel-Tieck). 2 m. — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 1 m. — (Dir. Walldorff). Othello, 1 m. (Resemann a. G.)

Rudolstadt (Fürstl. Theater). Die bezähmte Widerspenstige (Baudissin-Deinhardstein), 1 m.

Sangerhausen (Stadttheater). Romeo und Julia (Schlegel-Tieck), 1 m.

Schweidnitz (Stadttheater, Dir. Georgi). Othello (Schlegel-Tieck), 1 m.

Schwerin (Großherzogl. Hoftheater). Ein Sommernachtstraum (Schlegel), 2 m. — Ein Wintermärchen (Dingelstedt), 3 m. — Hamlet, 1 m.

Sondershausen (Fürstl. Theater). Ein Sommernachtstraum, 1 m.

Stettin (Stadttheater, Dir. Cabisius). Romeo und Julia, 2 m. (Fr. Hochenburger a. G.) — Die bezähmte Widerspenstige, 1 m. — Ein Wintermärchen, 2 m. — König Lear, 1 m.

St. Gallen (Stadttheater). Romeo und Julia (Schlegel-Tieck), 1 m.

St. Petersburg siehe *Meiningen.*

Stralsund (Stadttheater, Dir. Becker). Romeo und Julia (Schlegel), 1 m. (Matkowski a. G.) — Othello, 1 m.

Straßburg i. Els. (Stadttheater, Dir. Prasch). Viel Lärm um Nichts (Holtei), 3 m. — Romeo und Julia (Schlegel-Tieck), 1 m.

Stuttgart (Königl. Hoftheater). Hamlet (Schlegel), 1 m. (Mitterwurzer a. G.) — Ein Sommernachtstraum (Schlegel), 2 m. — Ein Wintermärchen (Dingelstedt), 1 m. — Was Ihr wollt (Schlegel-Devrient), 1 m. — Romeo und Julia (Schlegel), 1 m.

Teplitz (Stadttheater). Ein Sommernachtstraum, 1 m. — Der Widerspenstigen Zähmung, 1 m.

Trier (Stadttheater, Dir. Grundner). Othello (Voß), 1 m — Hamlet (Schlegel), 1 m. — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 2 m.

Tübingen (Stadttheater, Dir. Heydecker). Othello, 1 m.

Ulm (Stadttheater, Dir. Winter). Othello, 1 m.

Weimar (Großherzogliches Hoftheater). Romeo und Julia (Schlegel), 3 m. — Der Widerspenstigen Zähmung (Baudissin-Deinhardstein), 1 m. — König Richard II. (Schlegel - Dingelstedt), 1 m.

Weißenfels (Stadttheater, Dir. Denzler). Der Kaufmann von Venedig (Schlegel-Tieck), 2 m. — Romeo und Julia (Schlegel-Tieck), 1 m.

Wien (K. K. Hofburgtheater). Ein Wintermärchen (Dingelstedt), 7 m. — Viel Lärm um Nichts, 3 m. — König Lear, 2 m. — Die Widerspenstige, 2 m. — Othello, 2 m. — Hamlet, 3 m. — Was Ihr wollt, 2 m. — Romeo und Julia (Förster), 1 m. — König Heinrich IV., 1. Th. (Dingelstedt), 2 m. — König Heinrich IV.. 2 Th. (Dingelstedt), 1 m. — König Heinrich V. (Dingelstedt), 3 m.

Wiesbaden (Königl. Theater). Viel Lärm um Nichts (Holtei), 2 m. (1 m. Hartmann a. G.) — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 1 m. — Hamlet (Schlegel), 1 m. (Friedmann a. G.) — Othello (Voß-Tieck), 2 m. — Die bezähmte Widerspenstige (Schlegel-Deinhardstein), 3 m.

Wriezen a. d. Oder (Stadttheater, Dir. Berstl). Othello, 1 m.

Würzburg (Stadttheater, Dir. Reimann). Othello. 1 m. — Ein Sommernachtstraum, 1 m.

Zeitz u. *Apolda* (Dir. Schaffnit). Othello (Schlegel-Tieck-Wittmann), 2 m.

Zwickau (Stadttheater, Dir. Staack). Hamlet, 2 m.

Nach vorstehender Statistik gelangten demnach vom 1. Januar bis 31. Dezember 1890 durch 115 Bühnengesellschaften 22 Shakespeare'sche Werke in 649 Vorstellungen zur Aufführung und vertheilen sich diese wie folgt:

Othello	86	mal	von	53	Bühnengesellschaften
Ein Wintermärchen	75	„	„	20	„
	(6 mal an 3 Orten von den Meiningern)				
Hamlet	72	mal	von	37	Bühnengesellschaften
Romeo und Julia	65	„	„	39	„
Die bezähmte Widerspenstige	56	„	„	35	„
Der Kaufmann von Venedig	54	„	„	30	„
	(11 mal an 4 Orten von den Meiningern)				
Der Sturm	40	mal	von	2	Bühnengesellschaften
Viel Lärm um Nichts	40	„	„	21	„
Julius Caesar	34	„	„	7	„
	(10 mal an 4 Orten von den Meiningern)				
König Lear	33	mal	von	14	Bühnengesellschaften
Ein Sommernachtstraum	30	„	„	18	„
Was Ihr wollt	13	„	„	8	„
	(3 mal an 3 Orten von den Meiningern)				
König Richard III.	12	mal	von	9	Bühnengesellschaften
König Heinrich V.	7	„	„	2	„
König Heinrich IV., 2 Th.	6	„	„	2	„
König Heinrich IV., 1. Th.	5	„	„	3	„

Macbeth	5	mal von	4	Bühnengesellschaften
Verlorne Liebesmüh	4	„ „	3	„
König Richard II.	3	„ „	2	„
König Johann	3	„ „	1	„
Coriolanus	3	„ „	1	„
Die Komödie der Irrungen	3	„ „	1	„

„Die Widerspenstige“ gelangte außerdem in der Bearbeitung Holbein's und Wittmann's als „Liebe kann Alles“ an folgenden Orten zur Aufführung:

Bodenwerder, Falkenstein, Frankfurt a. O., Gedern, Hoyerswerda, Lauterbach, Köpnik, Lieberose, Neuwedell, Regen, Rietschen, Schmiedefeld (2), St. Goar, Viechtach.

Armin Wechsung.

Zuwachs der Bibliothek

der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft seit April 1890.

The Works of *W. Shakspere.* Ed. with critical Notes and introductory Notices by W. Wagner and L. Proescholdt. Vol. IX. X. Hamburg 1889—90. (Geschenk des Herrn Dr. Proescholdt in Homburg v. d. H.)

The Bankside *Shakespeare.* Ed. by A. Morgan. Vol. VIII—XI. [A Midsummer Night's Dreame. — The Tragedie of Othello. — The Moore of Venice. — King Lear. — Hamlet Prince of Denmarke.] New York 1890.

A New Variorum Edition of *Shakespeare.* Ed. by H. H. Furness. Vol. VI. Othello. [Second Ed.] Philadelphia o. J. (Geschenk des Herrn Herausgebers.)

Shakespeare's Macbeth nach der Folio von 1623 mit den Varianten der anderen Folios hgg. von A. Wagner. Halle 1890. (Geschenk des Herrn Herausgebers.)

Fränkel, L. Untersuchungen zur Stoff- und Quellenkunde von Shakespeare's „Romeo and Juliet". I. II. T. Separat-Abdruck aus der Zeitschrift für vergleichende Litteraturgeschichte und Renaissance-Litteratur, N. F., III. Bd. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

— Zur Geschichte von Shakespeare's Bekanntwerden in den Niederlanden. Ausschnitt aus den Englischen Studien, XV. Bd. Geschenk des Herrn Verfassers.)

Fränkel, L. Ein Holländer über Shakespeare. National-Zeitung. 1890, Nr. 619, Morgen-Ausgabe. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

— Alexander Schmidt, Philolog und Shakespeareforscher. Ausschnitt aus der Allgemeinen deutschen Biographie, XXXI. Bd. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

Leo, F. A. Das Autograph von Rosenkrantz und Guldenstern. Separat-Abdruck aus dem Jahrbuche der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft. XXV. Bd. In 50 Exemplaren gedruckt. No. 11. O. O. u. J. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

Nader, E. Shakespeare's Coriolanus als Gegenstand der deutschen Lektüre in der VII. Realschulklasse. Ausschnitt aus dem 29. Jahresbericht der Communal-Oberrealschule im I. Bezirk in Wien. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

Raeder. Ueber die behauptete Identität der Metaphern und Gleichnisse in Bacon's und Shakespeare's Werken. Wissenschaftliche Beilage zum Jahresbericht des Friedrich-Wilhelms-Realgymnasiums zu Grünberg. Ostern 1891. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

Schröer, A. Ueber William Shakspere's Glaubensbekenntniß. Deutsches Wochenblatt, 1890. No. 39. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

Sprenger, R. Bemerkungen zu Dramen Shakespeare's. Programm-Abhandlung. Northeim 1891. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

Wagner, A. Metrische Bemerkungen zu Shakespeare's Macbeth. Separat-Abdruck aus der Anglia, XIII. Bd. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

Poet Lore. Vol. II, No. 5 — Vol. III, No. 3. (Geschenk der Poet-Lore Co. in Philadelphia.)

Clifton Shakespere Society. Sixteenth Session — 1890—91. (Geschenk der Gesellschaft.)

The Palace of Pleasure. Elizabethan Versions of Italian and French Novels from Boccaccio, Bandello, Cinthio, Straparola, Queen Margaret of Navarre, and Others. Done into English by W. Painter. Now again ed. for the fourth time by J. Jacobs. Vols I—III. London 1890.

Proceedings of the Trustees of the Newberry Library. For the year ending January 5, 1890. Chicago 1890. (Geschenk der Trustees der Newberry Library.)

Mirus, A. Freiherr August von Loën, Großherzogl. Sächs. Wirkl. Geheimrath, General-Intendant des Großherzogl. Hoftheaters und der Hofkapelle. Ein Beitrag zur Geschichte des Hoftheaters zu Weimar. Weimar 1889. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

Weimar, Ende April 1891.

Der Bibliothekar
der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft.
Dr. **R. Köhler.**

Namen- und Sachverzeichniß

zu Band XXVI.

— Auf die unter dem Texte stehenden Noten ist durch ein hinter die Seitenzahl gesetztes * verwiesen. —

